الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 356
السنة الثلاثون

كانون الأول 2001 رمضان- 1421

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تــرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

المبدعون
الحقيقيون

د. وليد مشوِّح

إذا توصل النقّاد ودارسو الأدب إلى خلق الروائز العلمية الدقيقة التي ستنتج بدورها المعايير الأساسية لتحديد شروط الإبداع والإفصاح عن ماهياته، مستندين على شروط توائمه مع العصر المعيش، وتأثيراته العميقة على الواقع الاجتماعي، أي فعله اللافت في تثوير الماضي ونقله من كونه حالة تاريخية إلى إرادة في الحرية والديمقراطية والتكافؤ من أجل خلق مجتمع جديد له نواميسه الوجدانية،وتقاليده الفكرية، ورؤاه المستقبلية لتظل الحياة الكريمة مستمرة في إطار الشفافية الوجدانية.. فلا بد إذن من إلغاء الثنائية في التفكير، حيث تنتفي الثنائيات في الفعل وردّ الفعل، وبالتالي سنصطفي طريقاً واحدة نعتمدها جميعاً، فنسير عليها لتقودنا إلى الحضارة ومن ثمّ إلى امتلاك معنى الحياة المعاصرة، وتكسبنا المناعة لمقاومة الوافدات والجائحات.

فإذا اتفقنا على إرادة ذلك، علينا أن نبدأ بإيجاد العلاقة الضائعة بين الكثير من المصطلحات الثنائية حتى نتخلص من حالة الفصام التي نعيشها نتيجة لتنافر المتضادات في معنى التكوّن الكلي للذات الفردة.

وكي لا أتُهم بفلسفة المألوف، وتقويض الرتيب، لا بد من اقتباس أمثلة فردية تدلل على الكيفية التي يحمل فيها المرءُ في داخله ضده.

فالحقيقة المحزنة المؤسفة تصدم أول ما تصدم ذلك الإنسان الذي يواجه نفسه قبل أن يواجه المجتمع الذي يسعى إلى تثويره من خلال تنويره لينقله من حالة خاطئة إلى حالة صحيحة، لا بد من أن يتبرأ من المتضاد فيه، أي لا يحق لي أن أنادي بتحضير المجتمع

لأنني أمتلك مخزوناً وفيراً من المعرفة، وقدرةً كاملة على الصياغة الفنية، وأنا أحمل في داخلي إنساناً آخر في غاية التخلف والبدائية، لذا يتوجب عليّ أولاً طرد ذاك القزم المريض الذي يقعي في داخلي، وتطهير ذاتي من أثقاله وآثامه، ثم أبدأ في صياغة إبداعي المتوجه بغائيته إلى المجتمع أصلاً.

كذلك لا يحق لأي مثقف مبدعاً كان أو اعتيادياً أن يدعو للمقاومة والتصدي، ويحضّ على الثورة والنضال وهو –أصلاً– منهزم في داخله، رخوٌ، ليّنٌ، جبانٌ، لا يرقى إلى مستوى الفعل الذي يدعو إليه، ويحرّض دوماً على هبوب العاصفة.

ومثلهما، لا يحق –كذلك– للذليل المهان، المبتذل الدعي، الموصوم المشبوه، المنافق، المتخاذل المتقلب المتلوّن، أن يدعو للشموخ والصدق والعفة والكرامة والتوازن والمبدئية والصلابة.

كثيرة هي الأمثلة التي تبيّن الثنائية في الذات الواحدة الفردة، وعلى بعض أصحابها ألقيت مهمات صاغوا في ظلها مواقفَ وإبداعاً وتصدّروا فصادروا الحقيقة، فانتشر الانحراف وساد الفساد الوجداني والفكري، لذا تنامى المفسدون في ظل شرائح هؤلاء.

أولا يحقُ – لنا نحن أبناء هذه الأمة المستضعفة الممزقة المخترقة – أن نوازي بين هؤلاء وبين ذلك القاتل الذي يعظ القتيل، والكاذب الذي يحاضر في الصدق، واللص الذي يتباكى على الأمانة، والساقط الذي يطوّف في المنتديات والسوامر وتجمعات الثقافة ليقدم أطروحات عن العفة والشرف؟!!

إنها مفارقات هي بيننا بالفعل، وتصيبنا بضرّها وبلوائها في أحايين كثيرة، نعرفها ولا نتصدى لها، نحسها ولا نلفظها، نواجهها ولا نرفضها.. وظللنا هكذا نناقش المصطلح والحداثة ونسقي أنواتنا بـ (زبد) التنظير والتقعّر، ونداري خجلنا بالخطب العصماء سلاحنا بلاغة الكلم وجماليات الصورة وجموح الخيال، فيتلقفنا النقّاد المسيسون والورّاقون تجّار العنوانات المثيرة والروايات النابية والدراسات الآفكة فننحاز إلى جرأتهم، ونعجب بإقدامهم على نحرِ العفة وخرْقِ المحرّم ودفن الحقيقة.

وظلوا يسبحون في المستنقعات الآسنة حتى عبروا فوق مشاعرنا وآلامنا وتطلعاتنا القومية ووجداننا العروبي، إلى أن وصلوا إلى الضفة الأخرى، فاحتضنهم مستقبلوهم (من قاتلينا) حيث (شكّلوهم) "وراء الستار" في حلقات (دولية) ثم قدّموهم إلى العلن جماعات فكرية – سلْمِيّة (..!!) لجماعة كوبنهاجن، وجماعة غرناطة، وأنصار السلام، وجماعة

الشرق– أوسطية، وجماعة ثقافة السلام وجماعة وجماعة وجماعة.. حتى تشتت العقل وبدأ اللهاث..

.. وطوّح الطفل الفلسطيني بالحجر، وكشف العربي الفلسطيني صدره ليكون دريئة أمام مدفع الدبابة، وصرخ الشيخ الفلسطيني صرخة الغضب المقدّس، وابتدأت المذبحة ولم يخجل أنصار السلام والتطبيع بادئ ذي بدء.. فغضبَ الشارع العربي وضعضع أركان المعادلة الهشّة مما أربك المستسلمين والمسالمين والخطباء في المحافل الدولية.. وكان الدم العربي الفلسطيني في ساحة الأقصى الشريف وفي رام الله والخليل ونابلس والناصرة وكل شبر من أرض فلسطين العروبة والإسلام يمحو كتاباتهم وفلسفاتهم وبياناتهم وإبداعاتهم المسبقة الصنع، مما اضطرّ بعضهم للظهور على شاشات التلفاز محاولين التبرؤ من آثامهم بحق القضية العظمى..

إن الإبداع الحقيقي يكمن في الملاحم التي صاغها المبدعون الحقيقيون، وإذا كنّا نريد تكريم الإبداع فالشعب الذي كتب أروع ملحمة في تاريخنا المعاصر لهو قمين بالتكريم.

إنها ملحمة أبدعها شعب أعزل، فكتب سطورها بدم الورّاد على منابع المجد من أجل الشهادة ليعيدوا للعرب شرفهم المرتهن ويذكروهم بحقهم الممتهن فشدّوا عقول العالم قبل عيونه إلى الحقيقة، وعلموهم كيف تدافع الأمم الماجدة عن حقوقها.

أما إذا أردنا تعريف ماهية الإبداع كما أرادها النقد المعاصر الذي قال: إن الإبداع الحقيقي هو تقديم نص جديد غير مسبوق، ذي مواصفات فنية مدهشة تتجاوز السائد والمتعارف والرتيب، إذن لحصلوا –أيضاً– على جائزة النقاد، فهم قدموا النص بأن غيّروا وظيفة اللغة إذ برهنوا على قدرتهم عندما حولوا الواقع إلى رؤية فنية تاريخية في الحاضر والمستقبل ووسعوها ومهدوها لتستوعب آفاق المحتمل الذي يمثل جوهر الأدب العربي المعاصر في الآنِ والمستقبل، كما ألغوا أدوات النص الكلاسيّة وأبقوا على نصٍ جديد لا يتعامل إلا مع الفعل وحوّلوا أزمنة الأفعال كلها إلى فعل حاضر سيكون جذراً للأفعال المضارعة من أجل المستقبل.

أوليست شروط الإبداع متوفرة متكاملة في الملحمة التي أبدعها شعب فتلقتها أمة بأكملها، تلقتها مقروءة ومكتوبة ومنظورة، وهذا الأمر من مشروطيات الحكم على الإبداع، أي، وصول النص إلى المتلقي، وبالتالي احتفاء المتلقي بالنص؟

أما إذا لم يقتصر الإبداع على الناتج الأدبي الذي تحوّل إلى فعل خلاّق وتعداه إلى التاريخ والفن، فالمبدعون الحقيقيون حققوا هذا الشرط أيضاً من خلال تسليمنا بأن أولى

متطلبات الإبداع التاريخي هي أن يرسم التاريخُ الواقعَ حسب قدرة المؤرخ على إعادة التشكيل كون المؤرخ كالفنان يحوّل المادة الخام إلى لوحة وجودية رائعة تقنع العقل وتملأ الروح وتجلو البصر وتمتع القلب، فإن المبدع الفلسطيني هو القدرة الخارقة التي بعثت الروح في اللوحة، فحرّكها، وغيرّها، وفعَّلها ووضعها بتصرف أمته لتكشف عن جوهر إنسانيتها.

لقد جدد الفلسطيني العربي شباب الإبداع فأعطاه معنىً جديداً حوّله إلى عقار جدد شباب المقاومة، وبتجدد شباب المقاومة فقد تجدد النسغ في الشجرة الباسقة، شجرة الفكر العربي التي كادت أن تموت لنفاد المادة التي يستقي منها المبدعون جوهر إبداعهم.

إن المقاتلين الصامدين هم المبدعون الحقيقيون فلنتطهر بفعلهم، ونتوضأ بدمائهم، ونكتب بأحجارهم، علّنا نتخلص من أنواتنا، ونبرأُ من المتضاد فينا، ونتعلم التواضع.. ونطوف حول الأقصى المبارك، ونرجم أبالسة التطبيع وغربان الاستسلام وشياطين الفكر الذين يوسوسون بالذل والهوان والكفر بالحق.. والتنكر للحقيقة.. هو ذا الإبداع الحقيقي.. وهؤلاء هم المبدعون الحقيقيون.. الذين فجّروا الإبداع فينا ضمن شروطه الفنيّة كافة.

❑❑❑

بحوث ودراسات

❑❑

(ظاهرة تراسل الفنون)

د.محمد نجيب التلاوي

في الكتاب الأخير من جورجيات (فرجيل) جاءت أسطورة (الإله بروتيه) لتصف راعي قطعان البحر غير البشرية، إنه عرّاف ثرثار... وهو حارس الأشكال الممسوخة، يعرف بحكمته أسرار المصائر لدى البشر والآلهة، إلاّ أنه لا يبوح بها إلاّ مرغماً، فهو سريع الإفلات كالماء الذي يشكل عنصره، وهو خداع كالشعلة... وعندما يقيد بالأغلال يتحول بغضب إلى حريق وإلى حيوان وتنين وينبوع...!..

هكذا أتصور الفنان المبدع كالإله (بروتيه) فهو ثائر... متحول... حر.. ذكي مجدد.... مجرب... وبقدرة الفنانين تطورت الفنون من بداياتها الحرجة حتى اكتملت نظرياتها ومن ثم تفلسف الفنانون على هذه النظريات فأضافوا وجربوا وخربوا... إلى أن وصلنا إلى تراسل الفنون، وهي ظاهرة غير خاصة بالفنون القولية وأجناسنا الأدبية فقط، وإنما هي ظاهرة بين الفنون جميعها من أرجاء العالم...و من ثم أصبحت ظاهرة تراسل الفنون من الظواهر التي سيحملها القرن العشرون إلى بدايات القرن الحادي والعشرين كبداية لمنظور جديد لقضايانا القديمة المتجددة كقضية الحرية اللفظية، وإشكالية الأجناس الأدبية.

■ ظاهرة تراسل الفنون غير خاصة بالفنون القولية والأجناس الأدبية بل هي بين الفنون جميعها في أرجاء العالم.

أما الاستفهامات حول تراسل الفنون فتتزاحم إلى رأس: من صاحب الفضل في هذه الظاهرة الناقد أم الفنان؟ وهل لهذه الظاهرة جذور في فنوننا القولية؟.. وكيف بدأت هذه الظاهرة في قرننا؟وكيف بدأت تظهر في أجناسنا الأدبية ولاسيما الشعر والرواية؟.. هذه الاستفهامات وغيرها من دوافع هذه الدراسة القصيرة، وإذا كنت سأستعين بتوثيق الإجابات بحقائق من تاريخ الأدب ونصوصه، فهذا لا يمنع أن ما أقدمه محض اجتهاد يثير النقاش والحوار حول ظاهرة تراسل الفنون وما تنتظره من نتائج لهذه الظاهرة، لاسيما وأنني أتوقع أن الحديث سيكثر ويتنوع حول هذه الظاهرة في السنوات القليلة..

الناقد/ الأديب:

إن بداية المقال التي تحدثت فيها عن الفنان المبدع كانت انتصاراً مبكراً للأديب على الناقد، لأن مهمة الناقد والنقد قيادة الإبداع... وفتح مجالات ورؤى أمام الأدباء للتجديد.. إلاّ أن الناقد العربي والنقد لم يقم بهذه المهمة الاستشرافية، واكتفى بمهمة المتابعة والتقييم، وترك ثورات التجديد للأدباء، واكتفى النقاد بالخصومة حول قبول أو رفض كل ماهو جديد من أجناسنا الأدبية العربية، واستثنى فقط محاولات قصيدة النثر حديثاً حيث كان للبعد التنظيري . عبر النقاد . الدور الأكبر في تثبيت بدايات قصيدة النثر حتى إن التنظيرات لها من قبل النقاد مازالت أقوى من النصوص الإبداعية، والسبب في ذلك يعود إلى استيراد نقادنا لتنظيرات قصيدة النثر التي لم تخلق تخلّقاً طبيعياً من رحم البيئة الشعرية العربية كالشعر المقفى

والشعر الحر.

إذن مظاهرة تراسل الفنون توصل إليها الأدباء في أجناسنا الأدبية ملاحقة لما انتشر في الآداب الأوروبية والأمريكية المعاصرة. إلاّ أن هذا الحكم ليس مطلّقاً، لأن جذوراً قديمة لهذه الظاهرة في تراثنا الأدبي، لعلّ أقدمها ما كان بين الفنون الشعرية القولية من تراسل واقتباس، وتوظيف كالملمعات الشعرية التي ظهرت في الشعر التركي والفارسي حيث كان يحرص بعض الشعراء على تزيين أبياتهم بتضمين أو اقتباس عربي على سبيل التجميل كما جاء عند (جلال الدين الرومي) مثلاً في قوله:

راح بفيها والروح فيها	***كي تشتهيها قم فاسقنيها***
أين راز يارست اين نازيارست	***أو ازيارست قم فاسقنيها***

والأمر هنا يتجاوز حدود الاقتباس لأن الاقتباس، كان من لغتين مختلفتين بغرض التزيين أو التلميع أو بغرض النقلة والتندر، كما نجد في قفلات وخرجات الموشحة لاحقاً.

والبعض قد يستبعد الملمعات الشعرية كأحد أبرز الجذور الباكرة لفكرة التراسل إلاّ أن المستبعدين لهذه الفكرة سيتخففون عندما يعرفون أن فكرة تراسل الفنون التي بدأت في العصر الحديث بدأت من هذا المنطلق نفسه، وإن اتخذت تفسيرات فلسفية جديدة ساعدت على تطور هذه الفكرة.

■ ***مهمة الناقد والنقد قيادة الإبداع وفتح مجالات ورؤى أمام الأدباء للتجديد..***

الرسامون أسبق من الأدباء:

لقد كانت البداية مع (بيكاسو) والتكعيبيين من بعده انطلاقاً من أن التكعيبي يرسم مايعرفه وما يشعر به بالإضافة إلى ما يراه لقناعته أن اللوحة سطح له بعدان، وأن انبثاق المشاعر اللاعقلانية ضمن سياق عقلاني أمر يمثل بعداً مركزياً من التجربة الجمالية، ومن ثم كان فن الملصقات وسيلة لإزالة الفجوة القائمة بين الفن والواقع، فلجأ (بيكاسو) إلى توظيف الأشياء من العالم الحقيقي 1912، عندما أدخل في لوحاته تذاكر (الميترو) وقصاصات الجرائد وبطاقة الحفلة، للتخلص من الهالة الرمزية للفن، وليتيح اللقاء المباشر بين الحقيقي والخيالي، وتحول الملصق نفسه إلى بعد رمزي على الرغم من انتزاعه من الواقع المعيش..

والفكرة انتقلت إلى الأدب حيث "شهد فن الملصقات عند ظهور . أوليس . الولادة الأولى على أيدي الفنانين التشكيليين... حيث دخل كل من الفنان والجمهور في علاقة جديدة مباشرة مع الموضوع(الحياة/ الفن).. وقد احتوت أوليس على فن الملصقات عندما استعان (جوليس) قصائد الجرائد والأسماء والتواريخ وموسيقى أغنية (هاري هيو)، وبنت اليهودي والعديد من الأشخاص الحقيقيين"(1)..

أما (باوند) فقد استخدمت الملصقات من الأناشيد "وعلى وجه التحديد في نشيد (xxiv) الذي يتألف معظمه من استشهادات أكثرهاغير (دقيق) من يوميات (جون كويني أدمر)(2).... وكانت لاقتباسات (إليوت) من قصيدته (الأرض الخراب) الوقع الخاص، لأنه جعل منها بنية حقيقية للقصيدة فكانت أقرب للتناص منها إلى الملصقات النصية..

وعلى مستوى أدبنا العربي المعاصر سنجد الملاحظات تتمثل في محاولات (صلاح عبد الصبور) الذي اقتبس نصوصاً إنجليزية من إليوت في قصائده كملصقات نصية، بينما نجد (فدوى طوقان) تمثل صنيع إليوت فتجعل من اقتباسها بنية أساسية للقصيدة نحو قولها وهي تصف خوف العربي من طرقات

جند إسرائيل:

خبئ رأسك

خبئ صوتك

وينو عبس طعنوا ظهري

في ليلة غدر ظلماء

Open the Door

Ouwre la porte

افتح ات هاديليت

افتح باب

وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم

صوت الجند

يا عبلة إلى...

يا ويلي....

■ ظاهرة تراسل الفنون توصل إليها الأدباء في أجناسنا الأدبية ملاحقة لما انتشر في الآداب الغربية.

وهذه الاقتباسات(العبرية/ الإنجليزية/ الفرنسية....)، أو على حد تعبيرها .بكل لغات الأرض . تشير إلى الشتات الإسرائيلي المنجمع من آفاق العالم فوق أرض عربية، أو تشير إلى ظلم العالم كله للفلسطينيين.... وما أعنيه أن الاقتباس أصبح جزءاً من لحمة القصيدة...

وفي مجال الرواية تستشهد بمحاولة (صنع الله إبراهيم) من روايته (بيروت ... بيروت).. حيث نجد الملصقات النصية بداية من قصاصات الجرائد.....

إنهم جميعاً قد حاكوا المحاولة التكعيبية التي ابتكرت فكرة الملصقات النصية التي تبناها التكعيبيون في بداية هذا القرن... ألم يذكرنا هذا بفكرة الملمعات الشعرية المختبئة في تراثنا العربي؟؟؟

إذا بحثنا عن دوافع فكرة الملصقات النصيّة(1)... ودوافع نقل الأدباء للفكرة وتطويرها، فإننا سنقع على حقيقة تتمثل في أن الفنانين جميعاً بفنونهم القولية وغير القولية قد استنفدوا الطاقات والعناصر البنائية الداخلية الممثلة لكل جنس فني، وكان عليهم أن يلاحقوا التطوير، وأن يستجيبوا للمتغيرات الحضارية المتسارعة، ومن ثم كان انفتاح الفنون بعضها على بعض... وإفادة الفنون بعضها من تقنيات بعض فرصة لابد من اغتنامها لتحقيق قوة دفع تطويرية لهذه الفنون..

وإذا أردنا أن نستشهد نظرياً وتطبيقياً فإننا نرى أن الفن قد عبّر عن ذوق عصره وحضارة عصره.. ثم من مجموعة النصوص كان استنباط العناصر أو قل القوانين التي تميز الجنس الأدبي وتحدد معالمه وقوامه(كمحاولة أرسطو في المسرح... ومحاولة الخليل في الشعر العربي....)، ثم إن هذه الأسس هي التي حددت القيم الجمالية التي أقامها النقاد... وحاول الفنانون تطوير الفن تطويراً داخلياً حتى استنفدوا (قواعده... . وعناصره).. وكان لابد من الانعتاق فحدث التمرد على قوانين أرسطو في المسرح بداية من (كورني) فرنسا.... تماماً كما حدث تطور للقصيدة العربية في العصر العباسي ثم في العصر الحديث..

ومن سبيل هذا التطوير والانفتاح كانت استعارة البناءات الفنية للفنون بعضها من بعض، فكانت محاولة استعادة الفنون القولية بعضها من بعض ثم محاولة استفادة الفنون القولية وغير القولية بعضها من بعض (تراسل فنون)..

أ . في مجال الرواية:

لم نعاصر في الرواية العربية معاصرة إبداعية نداءات الخوف من (موت الرواية) الذي تردد في ثلاثينيات هذا القرن، في أوربا وكان السبب من هذا النداء توقع النقاد أن فن الرواية سيموت لأنه استنفد موضوعاته، وذلك لأن التعريفات التي اجتهدت في التنظير لفن الرواية جميعها قد ربطت بين فن الرواية والتعبير عن الواقع، ومن ثم استنفدت الرواية موضوعات الواقع طولاً... وعرضاً.. وكادت تقع الرواية فيما وقع فيه شعرنا العربي من أغراض شعرية غنائية محدودة، وهي أمر استنطق مر الشكوى بأن الأوائل لم يتركوا للأواخر شيئاً..

إلاّ أن الروائيين تجاوزوا حدود التعريفات، وأفادوا من علم النفس أو علم السلوك..وكان تيار الوعي قد مثّل فتحاً جديداً في مجال الرواية بخاصة، ومعنى هذا أن الحدود التي أقامها المنظرون لتمييز فن الرواية ليست قوانين، ومن ثم فلابد من تجاوزها تجاوزاً داخلياً بتطوير العناصر البنائية والموضوعات... ونفهم أيضاً أنه لولا إفادة الرواية من علم السلوك لما كان (تيار الوعي).. ومعنى هذا أن الفن يفيد من العلوم... وينفتح على الفنون لأن هذا المسلك هو أقصر الطرق نحو التطور..

▪ راح بفيها والروح فيها كي تشتهيها قم فاسقنيها.

أما الخطوة الثانية فكانت إفادة الرواية من الأجناس الأدبية الأخرى وتمخض عن هذا أن وجدنا شكولاً روائية جديدة، فرواية الأصوات نوع من الحوار بين الشخوص وأفكارها بمعالجة سردية، وقد ساعد على ظهور رواية الأصوات وجود مجال أكبر من الحرية التي سمحت بالرأي والرأي الآخر، ومن ثم جاءت رواية الأصوات ممثلة لوجهات نظر متباينة ولم تحمل كالرواية التقليدية وجهة نظر أحادية تتوازى مع الراوي العارف بكل شيء.... ويمكن أن نلاحظ هذا في روايات عربية من مصر مثل (ميرامار . لنجيب محفوظ/ رباعية . فتحي غانم(الرجل الذي فقد ظله)/ أصوات لسليمان فياض /الكهف السحري لطه وادي/ يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد.............)..

أما التصدي المباشر لإفادة الرواية من المسرحية(2) فتمثل من ولادة (المسرواية) وهي محاولة لمسرحة النص الروائي، وأمثلتها في الرواية العربية نجدها عند (الحكيم في بنك القلق/ ولويس عوض في . محاكمة ايزيس . / ويوسف إدريس في . نيويورك 80/ وجمال التلاوي في . الخروج على النص.......)..

وعند التراسل بين القصة القصيرة والرواية التقينا برواية (الحلقة القصصية)(3). مثل روايات (حكايا الأمير حتى ينام) ليحيى الطاهر/ حكايات الديب رماح . لخيري عبد الجواد/ حكايات العشق والعطش لطه وادي/ ترابها زعفران . لإدوار الخراط/ منحنى النهر . لمحمد البساطي.....)، فضلاً عن وجود مجموعة روايات تخلقت أولاً من شكل مجموعات قصصية قصيرة نحو (مجموعة الرف والصندوق التي تحولت إلى الطوق والأسورة . ليحيى الطاهر، ومجموعة (وردية لي) لإبراهيم أصلان...

وعند التراسل بين الرواية والشعر نجد محاولات (الرواية الشعرية) التي بدأت تنتشر مؤخراً انطلاقاً من العناية الفائقة بلغة النص الروائي مثل رواية (يوسف يتجسد فيكم).. لفاروق منجونه. ومثل مقاطع عديدة في بعض روايات إدوار الخراط..

ثم بدأت الرواية تنفتح على الفنون الجميلة غير القولية فتفيد منها كإفادتها من البناءات الموسيقية ومن الرسم والنحت فضلاً عن إفادتها من الفنون الشعبية.. إن محاولة استثمار فراغ الصفحة والتقنية الطباعية والأبيض والأسود محاولات إفادة من فن الرسم، فالأسود يعبر عن مستوى شعوري والأبيض يعبر عن المستوى الآخر (اللا وعي).. والمنولوج في رواية عبد الحكيم قاسم (محاولة للخروج).. بينما نجد أن البناء الفني لرواية (عبده جبير) وتقسيمها إلى مستويات تتحد في نقرات النقاء.. يحاكي النظام السيمفوني في روايته (ثلاثية سبيل الشخص). أما جمال التلاوي فهو يحمل كاميرا السينما فيقترب ويبتعد ويصف اللوحات من غير سرد لأنه يستعين بتقنية الإخراج السينمائي في روايته (تكوينات الدم والتراب)..

وهذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر.. ومن خلال هذا النموذج التمثيلي لفن الرواية سنلاحظ أن مراحل تطورها قد مرت بالآتي:

■ *الرسامون أسبق من الأدباء في ظاهرة تراسل الفنون، وذلك لإزالة الفجوة القائمة بين الفن والواقع.*

1 . البحث عن خصوصية تميز بين الفنون.

2 . نظرية الرواية.

3 . استنفاد محاولات التطوير الداخلي عبر العناصر البنائية للرواية.

4 . الإفادة من العلوم (تيار الوعي)..

5 . الإفادة من الفنون الأخرى (تراسل الفنون) القولية وغير القولية.

ومعنى هذا أن الفن يتطور بطبيعته بعد أن تستقيم مقوماته وعناصره فيتطور تطوراً داخلياً... ثم ينفتح على العلوم ويفيد منها.. ثم يستعين بتقنيات الفنون الأخرى..

ب . شعرنا العربي:

منذ أن استوى شعرنا العربي من نموذجات المعلقات الجاهلية وبنى نقادنا القدماء عمود الشعر وجاء الخليل ليفصل القول في الوزن الشعري فاكتسب عمود الشعر مع تنظيرات الخليل صفة تتوازى مع صنيع أرسطو في قوانينه المسرحية.. وكما تحطمت تلك القوانين الأرسطية بفعل التطور الذاتي للنص المسرحي ثم بفعل التقنيات العلمية وتراسل الفنون كذلك الأمر في شعرنا العربي.. ما إن جاء العصر العباسي حتى شعر الشعراء أنهم بحاجة إلى قوة دفع ذاتية فكانت ثورة الكلمة المفردة والمركبة عند أبي تمام ورغبة التجديد الشكلي عند النواس.. وساعدهم على ذلك قوة دفع حضارية.. وما إن حدث انكسار بالسقوط العباسي، وجفت منابع الإرواء الشعري حتى لجأ الشعراء إلى محاولة استنهاض شعري ذاتي فجاءت الصنعة الشعرية مقياساً جمالياً، وشهادة توثيق تعلن عن تمكن الشاعر من شاعريته فكان التلاعب اللفظي وبدأ التشكيل الهندسي للقصيدة العربية فتحركت جغرافيتها لأول مرة في شكول هندسية وبنائية، وكانت المثلثات والدوائر والمربعات والمخلعات والمشجرات والتختيم............(4)

وذلك التحول الشكلي لم يكن فقط استنفار طاقات داخلية للقصيدة العربية وإنما كان استعانة مباشرة

وباكرة للعلوم المختلفة ولاسيما الهندسة والخط والبديع، لأن الإدراك الحسي التحولي الناتج عن انفعال رؤيوي جعل الشاعر العربي القديم يستبدل ما ينبغي أن يقوله بما يكتبه عندما تحول التلقي الشعري من الشفوية إلى التحريرية، ومن ثم أصبح النموذج الخطي موازياً للإدراك المعرفي المستبطن للوعي أو اللا وعي..

وفي العصر الحديث مارست القصيدة العربية رياضة التحولات بعد أن تجاوزت بالشعر الحر الجمالية التقليدية الفطرية للتماثل الثنائي بين شطري البيت، ومع المد الأوربي المعاصر وجد الشعراء العرب الفرصة مهيأة للانفتاح على الفنون القولية والإفادة منها (القصة الشعرية بداية من مطران وشوقي ثم صلاح عبد الصبور).. ثم الشعر المسرحي... ثم كانت إفادة الشعر من الفنون غير القولية قد تمثل أولاً من تهميش الدلالة اللغوية لإفساح المجال للدلالات غير اللغوية الوافدة من الفنون الأخرى بداية بتقنيات الرسوم الطباعية واعتبار الصفحة البيضاء جزءاً من القصيدة، وأصبح الشكل من أبرز مظاهر التميز بينما أصبح المضمون وكأنه عامل مشترك لمن أراد بين الفنون المختلفة.

وأصبح النص الشعري . في ضوء تراسل الفنون . يحقق بعده التأثيري من خلال خواصه الشكلية قبل المحاكاة، ولأن الإدراك والتلقي من خلال الحدس قد زاد، وأصبحت كل كلمة شعرية بجرسها، وكل حرف يرسمه التحريري يبدو وكأنه تعبير عن حالة العقل الذي أنتجه.. لقد دخل فن الرسم إلى عمق البناء الشعري مدخلاً عضوياً وليس تكميلياً، وأصبحت العلاقة وطيدة بين الفنانين التجريبيين وشعراء الكلمة، لكنهما لا يمثلان شيئاً واحداً على الرغم من اشتراكهما في الصورة المجازية بصفتها وسيلة توافق بين العقل والمادة......

■ *المحاولة التكعبية هي التي ابتكرت فكرة الملصقات النصية التي تبناها التكعيبيون في بداية هذا القرن.*

لقد كان (كاندنسكي) من أوائل المتحمسين لصهر الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية في بوتقة واحدة"(5)

أما (جاكوب كورك) فيرى أن تراسل الفنون قد تحقق "في بروز كثير من الصيغ والطرائق الفنية الجديدة في أكثر الفنون كتيار الوعي، والكتابة التلقائية التي تعوض العلاقات النحوية التقليدية باتصال التداعي الأدق للمعاني والذاكرة"(6)..

إلاّ أنني لا أتفق مع استشهادات (جاكوب)على تراسل الفنون، لأن وجود تيار الوعي . مثلاً . في الأجناس الأدبية والرسم و......، لا يمثل تراسل الفنون لأنه يشبه تماماً خضوع الفنون كلها للرومانسية . معاً . ، وللواقعية . معاً . ... أما تراسل الفنون فهو في تصوري محاولة استعارات متبادلة بين الفنانين في مختلف الفنون لتطويرها..

وقد بدأ المنظرون في استحلاب التطور الطبيعي للفنون بتراسلها وتحويلها إلى تنظيرات بعضهم يحاول أن يؤصل للظاهرة، والآخرون يفلسفون الظاهرة بينما نجد الفريق الثالث يبحث عن دور جديد للنقد والنقاد...

فإذا كان (عزرا باوند) قد استخدم الرموز الصينية لإعادتنا إلى العمل الأصلي للكتابة، وهو رسم العلاقات على السطوح...، فإن (زكي نجيب محمود) في عرض حديثه عن التجريدية يؤصل للظاهرة فيقول: "ألم يبدأ الفن صوراً على جدران الكهوف... وإذا نحن أدخلنا الكتابة في أنواع التصوير قلنا إن الإنسان قد استعاض عن الصور المباشرة بكتابة مصورة يكتفي فيها بالرمز إلى الموضوع... ثم أخذت الصورة الكتابية تبتعد عن الرمز التصويري شيئاً فشيئاً حتى انتهت إلى الحروف الهجائية، وهي تصوير غاية التجريد"(7)...

وإذا كنا قد وجدنا محاولات أولية لتراسل الفنون فلدينا أن نعترف بأن ماهو كائن الآن، في أجناسنا الأدبية العربية مجرد تمهيد للتميز وليس معادلاً له..

أما المنظرون في أوربا فقد اغتنموا البدايات الأولى لتراسل الفنون ليعيدوا النظر إلى إشكالية الأجناس الأدبية... ولم يعد (بارت) ورفاقه في مرحلته الانتمائية الأخيرة إلى التفكيكية . يعترف بالأجناس الأدبية ولا بتداخلاتها لأن الاعتراف بالتراسل يعني الإيمان بالحدود القائمة بين هذه الأنواع ومن ثم أزاحوا كرة (الجنس الأدبي) ليحتل: النص: الذي يخلخل مفهوم التصنيف للأجناس الأدبية، ثم كان مصطلح (الكتابة) ليعلن عن موت المؤلف.. وليأتي النقد التفكيكي ليعلن عن مفهوم (القراءة)بدلاً من النقد لأنهم هدموا التمايز بين النص والنقد واعتبروا أن القراءة التفكيكية هي امتداد للنص وليست تقييماً للنص لأنها مجرد وجهة نظر. وأصبح كل نص وكأنه نوع خاص في ذاته..

■ الخوف من موت الرواية في أوربا كان السبب في توقع النقاد، أن فن الرواية سيموت لأنه استنفد موضوعاته.

وألاحظ هنا أنه . لأول مرة . يسبق التنظير الإبداع الأدبي، لأن النقاد والمنظرين . في أوروبا . كانوا على وعي بما يحدث للجنس الأدبي من تحولات ولاسيما بداية من العقد الثاني من القرن العشرين ، وقد حاول الماركسيون تفسير التطور والتحول عبر ربطه بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية.. وهو ربط وصل في كثير من الأحايين إلى حد التعفف والإسقاط غير المقنع.أما البنيويون فحاولوا الوصول إلى مصطلحات جديدة تستوعب التحولات عبر رؤية علمية تتمتع بمصداقية أبدية ولذلك ركزوا على جوانب الثبات.. وبالطبع لم يبلغوا ما أرادوا الوصول إليه.. ثم جاء التفكيكيون بفلسفة تضرب جذور كل الفلسفات السابقة عليها وتقترب نوعاً مامن حركية الأجناس الأدبية وتحولاتها الكبيرة.. إلاّ أنهم يبالغون في إسقاط الحواجز بين الإبداع والنقد...

وإذا كان المنظرون قد سبقوا تطور الأدباء في نصوصهم فهذه ظاهرة صحية افتقر إليها تاريخ الأدب عبر العصور.. أما اللافت للنظر هنا فهو أن التنظير النقدي لم يعد فقط يسبق الإبداع ولكنه أيضاً احتل مكان الفلسفة ولعب دورها، ولعلنا نلاحظ ذلك بشكل ضاغط مع البنيويين ثم التفكيكيين بخاصة...

أما في أدبنا العربي فإنني أتصور أننا لم نصل بعد إلى حدود النص، ومازلنا مع كل نص نحاول تصنيفه تبعاً للأجناس الأدبية ثم نحدد حدود تداخل الأجناس في النوع الواحد.. أي أننا على مستوى الإبداع والنقد ما زلنا في حدود ظاهرة (تراسل الفنون)... إلاّ أن النقد التطبيقي المتابع لهذه الظاهرة مازال تقليدياً إلى حد بعيد، لأن الناقد يركز على حدود الجنس الأدبي الأصل.. ويكتفي بالإشارة إلى حجم التداخل والتراسل، وهذا لم يعد مشبعاً لتقييم ظاهرة (تراسل الفنون) وما زلنا في حاجة إلى آلية نقدية تسبر عمق النص.. وتحدد (حكم القيمة) من خلال التمكن من معرفة الفنون الأخرى المتداخلة مع فنوننا الأدبية ومعرفة جمالياتها ثم تقييم هذه الفنون من خلال انسجامها أو تنافرها مع النص الأدبي، وهو أمر سيكلف الناقد الأدبي مشقة تحصيل ثقافة مضاعفة ومن ثم لا ينبغي أن ينكفئ الناقد الأدبي على حدود النظرية الأدبية فقط..

❑

▪ الهوامش:

(1) . يرى البعض أن فكرة الملصقات النصية في نصوصنا الأدبية تمثل ظاهرة لتطوير لغة النص، لأنها تدخل إلى عالم فسيح، يجدد إحساسنا بقوتها الذاتية المستقلة لتجسد مداركنا بالدلالات اللغوية وغير اللغوية أيضاً..

(2) ـ أود الإشارة هنا إلى فنوننا الأدبية العربية جميعها، قد تأثرت بأسلوب فن المقامة ونلاحظ هذا في البدايات الأولى لفن المقال... والبدايات الأولى للمحاولات الروائية في القرن الماضي... والمحاولات الأولى للقصة القصيرة المقامية عند اليازجي وغيره... ومثل هذه المحاولات هي تعبير تاريخي عن مراحل التطور لفن ما... وبما أن أسلوب المقامة هو الشائع فمن الطبيعي أن يتسرب إلى الأجناس الأدبية العربية في القرن الماضي. وأعتقد أن هذه المحاولات لا يمكن أن نضمها إلى مفهوم تراسل الفنون لأننا نقصد أن التراسل يأتي عن قصدية تطوير وإفادة وليس مجرد محاولة عبور من مرحلة إلى مرحلة.

(3) . هناك مسميات كثيرة لهذا المصطلح منها(المتواليات القصصية/ الروفيلا...)..

(4) . تفصيلاً يمكن مراجعة شكول هذه الأنواع من كتاب(القصيدة التشكيلية للشعرالعربي).

(5) . راجع: الدادائية بين الأمس واليوم/ 136.

(6) . اللغة في الأدب الحديث/ جاكوب كورل/ 111.

(7) . من فلسفة النقد /زكي نجيب محمود/.. 15.

❑❑❑

النقد الموضوعاتي

محمد عزَّام

الاهتمام بالموضوعات (الثيمية) Thematique من خصائص النقد الموضوعاتي الذي يعتبر (الجذر) تجربة، أو سلسلة من التجارب التي تؤسس وحدة محدودة في النص الأدبي تشبه الخلية الرحمية، أو شبكة منظمة من الأفكار الملحة...

ويختلف (الجذر) عن(الفكرة الرئيسية) في أنه ليس ظاهرة لغوية، وإنما يظهر على شكل (رمزي). فإذا كان (الطير) فكرة رئيسية لدى مالارميه، فإن (الطير الميت، أو الطير الجريح، أو الطير الساقط) هو(الجذر) عنده.

وقد استعان النقد الموضوعاتي بتيّاري: الألسنية، والبنيوية، فرفداه بمصطلحاتهما، كما تأثر بالشكلين الفرنسيين، ووصل إلى أوجه في الستينيات من هذا القرن على أيدي نقاد كبار من أمثال جورج بوليه، وغاستون باشلار، وجان بيير ريشار، وشارل مورون، وجان بول فيبر، وغيرهم...

وسنعرض جهود كل ناقد من هؤلاء النقاد، على حدة

■ غاستون باشلار يبحث التحليل الظاهراتي في قصدية الوعي المتجه دوماً إلى موضوع ما.

1-غاستون باشلار:

يبحث (التحليل الظاهراتي) في (قصدية) الوعي. أي أن الوعي يتجه دوماً إلى (موضوع) ما. وقد وظف باشلار (ظاهراتيته) في دراسة (موضوع الخيال)، حيث رأى أنه لا يوجد (موضوع) دون (ذات)، وأن وظيفة (الظاهراتية) ليست في وصف الأشياء كما هي الطبيعة. فهذه مهمة عالم الطبيعة، وإنما في القدرة على استعادة الدهشة الساذجة حين رؤيتنا لأشياء الطبيعة. ذلك أننا ((حين نحلم، فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم)). وأن (الموضوع) يتحدد من خلال غيابه، ومعايشتنا له. فإذن هناك (موضوع)، و(ذات) واعية، و(حلم) ينشأ بتأثير التقاء الذات بالموضوع.

هكذا يبدو أن للظاهرة الفنية بعداً موضوعياً وبعداً اجتماعياً، بالإضافة إلى البعد (الظاهراتي). ومن هنا محاولة باشلار إلقاء الأضواء على هذه الأبعاد جميعاً. ومن هنا -أيضاً- تعددية (المناهج النقدية) التي اعتمدها، وفتح أبوابها للدارسين بعده، حتى ليعد أباً لكثير من النقاد أمثال جورج بوليه، وشارل مورون، وجان ستاروبنسكي، ولوسيان غولدمان، ورولان بارت، وغيرهم....

والواقع أن الفيلسوف الفرنسي المعاصر غاستوف باشلار G. Bachelard (1884- 1962) قد مرّ

بمرحلتين حاسمتين في حياته العلمية: الأولى انصرف فيها إلى دراسة المسائل التي تثيرها طبيعة المعرفة العلمية، حيث أكمل دراسته الفلسفية عام 1927. ونال الدكتوراه بأطروحته عن (فلسفة العلوم). فعيّن أستاذاً في (ديجون) 1930، ثم في (السوربون) 1940.

وقد أقام شهرته، في هذه المرحلة، على ثلاثة عشر كتاباً، جمعت بين الكفاءة العلمية، والنفاذ الفلسفي، وكان جهده –كأستاذ جامعي– منصرفاً إلى النقد الفلسفي للفكر العلمي، ذي الرؤية العقلانية المتحررة.

أما المرحلة الثانية من حياته العلمية فقد انتقل فيها إلى تلمس (الموضوعات الظاهراتية) في العالم المادي مناقشاً إياها من خلال منظور (الخيال)، متحولاً من دراسة (فلسفة العلم) إلى دراسة (فلسفة الفن والجمال).

وقد درس باشلار (الصورة الشعرية)، واعتبرها (بروزاً) متوثباً ومفاجئاً على سطح النفس.

واتخذ منها (موقفاً موضوعياً) قدر الإمكان، مستخلصاً إياها من العناصر المادية الأربعة (الماء، والهواء، والتراب، والنار)، وهي العناصر الأساسية في نظريات نشوء الكون.

ثم بدا له أن (الصورة) المدروسة من خلال الذات لا يمكن فهم جوهرها من خلال الإحالة إلى الذات فقط، لأن (الظاهراتية) تستطيع استعادة ذاتية الصورة باعتبارها تنويعية، لا تكوينية.

ولذلك لابد من إسهام الذات (=الروح)، والعلم (=العقل) في دراسة ظاهرة (الصورة الشعرية). لأن الذات تمتلك داخلية ليست انعكاساً للعالم الخارجي. بل حالة نفسية تمتزج بالحلم، ويستريح فيها العقل، فالروح يقظة دون توتر. والعقل يضع لها المشاريع الأولية. ومن هنا فإن باشلار يميز بين (القارئ) العادي و(الناقد) الأدبي، فيرى أن الأول يكتفي بالاستمتاع بما يقرأ، بينما الثاني يتجاوز ذلك إلى معرفة كل شيء، والإحاطة بكل شيء، بل ومحاولة الخلق مع المبدع نفسه.

■ ***يرى باشلار أن وظيفة الظاهراتية ليست في وصف الأشياء كما هي في الطبيعة وإنما في القدرة على استعادة الدهشة الساذجة.***

وإن شغف باشلار بالتحليل النفسي، كعلم جديد، ومعرفته بفرويد، ويونغ. جعلاه يسلّم بقراءة نفسية للأثر الأدبي، ويعتبرها وسيلة نموذجية لمعرفة الكاتب. وقد حاول تجديد النقد الأدبي عن طريق إعادة الاعتبار (للخيال المادي) الذي ينفذ إلى عناصر الكون، فأقام منهجه النقدي على (الحلم). ولم يقيّد نفسه بمنهج نقدي واحد، واعتبر (الصورة الشعرية) بثّاً واعياً تقوم به نماذج وأنماط أصلية (لا شعورية)، فتكتسب (دلالة) جديدة قادرة على إشارة الأحلام. وتكتسب الصورة دلالة مزدوجة: فتعني شيئاً آخر، وتثير أحلاماً بصورة مختلفة. ذلك أن الخيال والأحلام والفكر هي التي تتكلم، من خلال الأدب الذي يروي رغبة إنسانية.

وقد طبّق باشلار منهجه (الصوري) في كتابه (الماء والأحلام) على (خيال) إدغار ألن بو فوجد أن صورة (الماء) هي التي تسوده. ((أو بصورة أدق ماء خاص، ماء ثقيل، أكثر عمقاً، وأكثر ركوداً من جميع المياه الراكدة العميقة. إنه عند بو الجوهر. الجوهر الأم)).

هكذا يرغب باشلار في أن يكون الناقد ذاتياً وموضوعياً في آن. وأنه ينبغي أن يتمّ فهم الأدب عن طريق (الصور الأدبية). ذلك أن أصالة الكاتب إنما تقاس بجدّة صوره، وأن (يحلم) الناقد مع الآثار الأدبية، لا أن يقتصر على (رؤيتها) فقط. مؤكداً عدم كفاية (النقد الكلاسي) الذي يردّ الإبداع إلى ما هو شعوري فقط في الإنسان، والذي يعدّ (الصورة) زمنية، أو نسخة عن الواقع فحسب، ناسياً (الوظيفة الشعرية) للصورة في إعطاء شكل جديد للعالم.

ويؤكد باشلار وجوب ربط (الحياة الخاصة للصور) بالنماذج (الأصلية) التي يكتشفها التحليل النفسي. وعند ذلك تبدو الصور المتخيلة (تساميات) لهذه (النماذج) الأصلية، وليست إعادة إنتاج للواقع. ومن هنا رغبة باشلار في أن يكون الناقد يقظاً إلى أقصى حدود اليقظة، وأن يقرأ الأدب بإمعان، وأن يحصر همّه، لا في (عقدة) الكتاب، بل في البحث عن (الصور) الجديدة القادرة على تجديد (النماذج الأصلية اللاشعورية. لأنها هي وحدها العلامة على قدرة (الخيال) الخلاقة. وبهذا يبدو باشلار (حالماً) مع الآثار الأدبية أكثر منه (ناقداً) يصف هذه الآثار.

وتحت تأثير التحليل النفسي والاهتمام بالعناصر المادية الأربعة، وضع باشلار كتبه: التحليل النفسي للنار 1938، الماء والأحلام 1942، الهواء والأوهام 1944، الأرض وهواجس الإرادة 1948، الأرض وحلم الراحة. ولكنه في مرحلة تالية وضع مؤلفات تنتمي إلى (الظاهراتية) أكثر من انتمائها إلى التحليل النفسي، من مثل: شاعرية الفضاء 1957، وشاعرية أحلام اليقظة 1961. وفيها يدرس (الصورة الأدبية) لا على أسس نفسية لا شعورية، كما كان يفعل سابقاً، بل على أسس (ظاهراتية)، إذ لم يعد العمل الأدبي –عنده– يمتلك ماضياً، أو علاقة سببية بين (صوره) والنماذج الأصلية الكامنة في اللاشعور. بل أصبحت دراسة (الصورة والخيال) عنده تعني دراسة (ظاهرة الصورة) عند انبثاقها، باعتبارها نتاجاً مباشراً لكيان الإنسان في واقعه.

■ للظاهرة الفنية بعد موضوعي وبعد اجتماعي بالإضافة إلى البعد الظاهراتي.

وهكذا أحدث باشلار (ثورة كوبرنيكية) في النقد الأدبي، عندما أعاد الاعتبار للخيال، ورأى أن مهمة الناقد هي أن (يحلم) مع المبدع، وأن يعثر على (الصورة الشعرية) في انبثاقها، وأن يدعها (ترنّ) في ذاته، وأن يكتشف (تنظيمها) السري.

***

2–جان بيير ريشار:

وأما جان بيير ريشار J. P. richard فقد بدأ حياته النقدية عام 1954، وفي عام 1961 نال شهادة الدكتوراه ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالارميه، وهو يعتمد على خلفية فكرية ونقدية تسمح له ببناء منهجه النقدي الخاص به، والذي يستند إلى الفلسفة الظاهراتية التي يمثلها إدموند هوسرل، والفلسفة الوجودية لدى جان بول سارتر، وفلسفة العناصر الأربعة عند غاستون باشلار.

وريشار هو أستاذ الأدب المعاصر في جامعة السوربون، وقد أمضى خمساً وعشرين سنة يدرّس الأدب الفرنسي في لندن ومدريد. واستفاد من أطروحات باشلار، وبوليه. وصاغ منهجاً نقدياً أطلق عليه اسم المنهج الموضوعاتي (التيمي). ووضع كتباً هامة من مثل: الأدب والإحساس (1954)، والشعر والأعماق(1955)، والعالم الخيالي لمالارميه (1961)، وإحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث (1964). ومنظر من شاتوبريان (1967)، ودراسات في الرومانسية (1971)، وبروست وعالم الإحساس (1964)، وستاندال وفلوبير (1975). وقراءات مجهرية (1979)، وصفحات مشاهد (1984)...

و(الموضوع) أو (الثيمة) theme هو(المبدأ) الذي تلتقي عنده مفاهيم النص أو الكاتب. و(المحور) الذي تجتمع كلّ القرابات السّرية في النص، و(المركز) الذي تتوجه إليه الدراسة. فمنه تبدأ، وإليه تعود. فهو

يوجّه العملية النقدية.

و(الموضوع)، عند ريشار، هو (وحدة) من وحدات (المعنى)، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها تسمح بالتوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي ببسط العالم الخاص للكاتب. وهو النقطة المركزية التي ينطلق منها الناقد، وإليها يعود. وحول هذا المحور النقدي تدور كل أبحاث ريشار ودراساته.

ويحدد ريشار (الموضوع) بأنه مبدأ تنظيمي محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكيل والامتداد. ويكمن (الموضوع) في (القرابة السرّيّة)، أو (العائلة اللغوية) التي يمكن عن طريقها تحديد (موضوع ما)، وتستند (العائلة اللغوية) إلى ثلاثة مبادئ: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية.

ويتمثل (المنهج الموضوعاتي)، عند ريشار، في استنطاق مدلولات الصياغة اللفظية عبر ألفاظها وتراكيبها، وفق مبدأ التقدم والارتداد، وإضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النفسي، وبالعكس.

وأحياناً قد يخرج على هذه (الموضوعية) الصارمة، المنهجية (الجذرية)، ويعتمد الذائقة الشخصية، فيترك الكلمة لانطباعية حادة، مؤكداً أن الأثر الأدبي لا يفهم إلا (كتنغيم) موسيقي، ومعتقداً أن النقد هو انطباعية على ضوء منهج خاص يعتمده الناقد وسيلة لإلقاء المزيد من الضوء على الأثر الأدبي. فالالتزام بمنهج نقدي صارم هو بداية الطريق. ولكن نهايته هي عودة إلى (الذاتية) لممارسة (انطباعية) حرة. ورولان بارت مثال جيد على ذلك، فقد انتقل من البنيوية الشكلية ذات المنهج الوصفي الصارم، إلى (النقد الحر) ولعبة عشق الكلمات، جرياً وراء (لذّة النص)، والسكر برحيقه. وكذلك فعل ريشار، في كتابه الأخير: قراءات مجهرية. حيث اكتشفت (الجذور) أولاً، وفق منهجه النقدي، ثم أطلق عنان انطباعاته الذاتية، لتؤكد هذه (الجذور)، وتنطلق منها إلى آفاق قراءات تأويلية حرة...

■ *درس باشلار الصورة الشعرية واعتبرها بروزاً متوثباً ومفاجئاً على سطح النفس.*

و(القراءة الموضوعاتية) هي مسح لحقول حسية معينة، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنفردة، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب عنها والمستبعدة.

والمهم أن يكون المدلول (دالاً). لأن الاتجاهات (الدّالة) هي التي تغطي سجل الجرد والسجل المحسوس، لأن (الاتجاه الدّال) هو (المعنى) Sens. ذلك أن (القراءة الموضوعاتية) هي قراءة وصفية تُعنى بالجرد والتنضيد والتصنيف، وتحركها الرغبة في كشف (التجانس) الذي يتجلّى في رسم مجموعة العناصر المعروضة، ينطوي كل منها على مجموعة من (النظائر) التي يمكن إبدالها من بعضها بعضاً. وهكذا يتبدّى (الموضوع) كإحدى مقولات (المعنى).

ويحاول ريشار العثور على (القصد) الأساسي للكاتب، أو (مشروعه) الذي يقود مغامرته الأدبية، أو (موضوعه) الذي يستحوذ على كامل اهتمامه، في مستواه البدئي، المحسوس، معترفاً بدينه، في هذه الخطوة، لباشلار. ومن أجل ذلك فهو يسجل كل الأشياء التي يعرضها الكاتب المشاهد، والأحداث، والأصوات، والصفات، والماهيات. ثم يحاول ربطها بعضاً، من أجل بناء نظام مسيرة معينة قام الكاتب بها.

ويتمثل منهج ريشار النقدي في البحث عن الاختيارات (والأفكار المتسلطة) على الكاتب، والمشكلات التي تكمن في أعماق وجوده الشخصي، وتراكيب أحلام اليقظة لديه. و(المركز) في شخصيته. ولتحقيق هذا

الغرض فإن الناقد يحاول تأليف (متحف) من الموضوعات والصور والإيقاعات المفضلة لدى الكاتب، باعتبارها وسائل التعبير الأولية التي يبدع الكاتب بواسطتها عالمه.

وهكذا يبدو (النقد الموضوعاتي) عند ريتشار تأملاً، واستنباطاً، وتجوالاً. وليس موقفاً مسبقاً، أو إلقاء نظرة، أو وقوفاً على مدخل الأثر الأدبي فحسب.

وتتمثل نقطة البدء في هذا المنهج في (إحصاء) مفردات، في العمل الأدبي. ففي موضوع (الحب) مثلاً تُحصى كل المفردات التي تتعلق به، من مثل: أحب، يحب، الحبيبة، المحبوب، الهوى، اللثم، القبلة... إلخ. ويتم تحديد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة لتوضع في مجموعات أو حقول شاقولية.

ثم تلي ذلك الخطوة الثانية، وتتمثل في (تحليل) مفردات كل حقل من حقول (الموضوعات) المستخرجة، ثم استخراج النتائج، وصولاً إلى شبكة (العلاقات الموضوعية) المعبّرة عن بنية الموضوعات، في مرحلة شعرية معينة. وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها.

ولدى تطبيق ريشار هذا المنهج (الموضوعاتي) على أعمال إبداعية، وجد في آثار الشاعر الفرنسي الفرد دوفيني (خليّة الساعة)، ورأى أن مسرحيته (شاترتون) تدور حول هاجس الزمن، كما اكتشف (تجربة الهوّة) عند جيرار دو نرفال، وآرثر رامبو، وبول فرلين. ثم عمّم مفهوم (الهوّة) على مستويات الموضوع والعاطفة والشعور واللغة، واستنتج أن الوجود بالنسبة لهؤلاء الشعراء، ضائع في العزلة المأساوية التي أحاطوا بها أنفسهم، وأصبحت تكتنف نظرتهم إلى الحياة. ومن هنا (إشكالية) شعرهم، لموقفهم المعارض لموقف مجتمعهم، ولغوصهم في أعماقهم النفسية، بهدف استكشافها.

■ *إن شغف باشلار بالتحليل النفسي كعلم جديد ومعرفته بفرويد وينغ جعلاه يسلم بقراءة نفسية للأثر الأدبي.*

كما درس مالارميه، وهو شاعر ذو صياغات لغوية غامضة ومكثفة. وقد حاول ريشار اجتذابه إلى منطقة السهولة والوضوح، وحاول تأليف (متحف) من الصور والألوان والإيقاعات المفضلة لديه. فهذه الأشياء هي وسائل التعبير الأولي بناء (أطلس) مالارميه، فقدم (متحفاً) للخيال المالارمي، صنّف فيه كل أنواع النبات والحيوان والنساء، في عالم (ظواهري) محسوس، يحتوي الأصوات المحبوبة، والأشياء المعشوقة لدى مالارميه. وقد انتهى إلى أن بلوغ الخاصتين الأهم في العمل الأدبي العظيم هما: التجانس، والبساطة، حيث لا حشو، ولا إسفاف أو تناقض. وأن ما يهم الناقد من النص هو المنطق الحسي الذي يغذي نداء النص لنا.

إن تصنيف عناصر (المعنى) على أساس مقولاتي يتطلب أن تضع كل مجموعة من العناصر في سلسلة (المقولة) التي تنتمي إليها. ولكن هذا التصنيف الذي يقوم على أساس (الائتلاف)، ينبغي أن يترافق مع تصنيف آخر يقوم على أساس (الاختلاف)، ذلك أن (التقاء) العناصر مع بعضها بعضاً ذو دلالة، كما أن (تباينها) عن بعضها بعضاً ذو دلالة أيضاً. ومن هنا وجوب البحث عن (المؤتلف) و(المختلف) في عناصر (المعنى). قبل تصنيف المعنى ووصفه.

وقد وجد ريشار لدى بروست ترسيمة (الزهرة)، فحدّدها بأنها (زهرة الغريب)، منطلقاً عن وجوب تحليل الزهرة كمركب أولي (فهي نوع من الأحمر)، وكمركب حراري (فهي درجة من الالتهاب)، وكمركب حميمي (فهي زهرة حانية بذاتها، وهي زهرة متفتحة، منغلقة). وهكذا تتشكل (الترسيمة) الحسية. وعلى هذا المستوى العملي يمكن تصنيف ودراسة كافة (الترسيمات) و(الموضوعات).

وهكذا يفكك (النقد الموضوعاتي) العمل الأدبي، بحثاً عن (معناه)، ثم يعيد تركيبه، وفق (مشروع) أو (هدف) وجودي، يرتبط، ليس بوعي الكاتب، وإنما بوعي النص المنقود.

وهكذا يبدو إسهام ريشار كبيراً في (النقد الموضوعاتي) حتى ليعد-بحق- مؤسسه. وقد أغناه بمقولات ومفاهيم زادته وضوحاً، من مثل: الكثافة، والبنية، والدال والمدلول، والعمق، والعلاقة، والحلولية، والخيال، والحسية، والتجانس... الخ. في ثنائيات ضدية مستقاة من ألسنية سوسير.

فمقولة (الكثافة) عند بروست مرتبطة (باللاكثافة). وكلتاهما مرتبط بسجل (المادة). ومقولة (الانطلاق) مرتبطة بمقولة (الانفتاح). وكلتاهما مرتبط بالسجل (المكاني). ومقولة (التعددية)، و(الاستمرارية) مرتبط (بالانقطاعية)... الخ. وهذه (المقولات) هي (الموضوعات) الموظفة في هندسة المشهد. و(القراءة الموضوعاتية) هي التي تظهر (فيض المعنى) الصادر عن محتوى العمل الأدبي، وذلك من خلال مبدأ (التمفصل) المستمر، حيث يتفكك المعنى باتجاه معنى آخر يتفكك بدوره باتجاه كل المعاني الأخرى.

كما تُعنى (القراءة الموضوعاتية)، عند ريشار، (بالبنى) الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء. ومن هنا يصبح (النقد الموضوعاتي) بحثاً عن (البنيات) من أجل التعرّف على (المعنى) الذي يوحد (هيكل) المشهد الأدبي. وهذا (المعنى) هو (الرؤيا) الكلية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه للعمل الأدبي إلى (وحدات) صغيرة. و(موضوعات). و(ترسيمات)...

بيد أن السمة المميزة (للبنية) في النقد (الموضوعاتي) هي أنها (بنية شبكية) أو (بنية إشعاعية)، حيث يحيل كل عنصر فيها إلى كلّ العناصر الأخرى.

■ ***يؤكد باشلار وجود ربط الحياة الخاصة للصورة بالنماذج الأصلية التي يكتشفها التحليل النفسي.***

وأما (الدّال) في النقد (الموضوعاتي) فهو (الشكل)، و(المدلول) هو (المعنى). ولكن القراءة (الموضوعاتية) تتجاوز هذا التصنيف فتجعل المدلول (=المعنى) دالاً على مستوى آخر. ذلك أن (النقد الموضوعاتي) هو نقد للمدلول، أي أنه يسبر السجلات الأساسية، حيث ينتشر المعنى، ويصنّف كلاً منها في (خانة)، ثم يعود فيجمع هذه (الخانات) في وحدة (معنى). وبهذا تجعل (القراءة الموضوعاتية) المدلول دالاً. ومن هنا ابتداع ريشار لمصطلح (مضمون الشكل).

ولما كان (الموضوع) وحدة من وحدات (المعنى)، فإن كل (موضوع) يشتمل على مجموعة من (الظهورات)، وكل ظهور يُعدّ لباساً للمعنى، وكل ظهور للمعنى هو صدى لظهور آخر للمعنى ذاته. واكتساب العنصر المدروس هويته يتم من خلال انتمائه إلى النسق الذي يتشكل فيه. وهو يكتسب القدرة على التكوكب حول العناصر الأخرى التي تنتمي إلى نفس النسق.

ويميز ريشار بين نوعين من المعنى: (المعنى الظاهر)، و(المعنى الخفي). ومهمة النقد هي الكشف عن المعنى (الخفي) في النص الأدبي. ذلك أن المعنى موجود. وعلى الناقد إيقاظه من سباته العميق. والكلام الحقيقي هو ما لا يقال في الكلام. وقراءة الشعر الحديث يجب أن تتجاوز ما في السطور إلى ما خلف السطور. ونحن نجد أمثال هذه (المعاني) المستترة في النصوص الرمزية والغامضة. ونجد معها أزواجاً من المتضادات المحسوسة: كالسطحي والعميق، والمغلق والمنفتح، والقريب والبعيد، والموجود وغير الموجود... الخ.

ومع توق الشعر إلى إظهار (المعنى)، فإنه يرغب -أيضاً- في (اللامعنى). هكذا يبرز (العدم

الخصب) عند سان جون بيرس، و(البرق المتصل) عند رينيه شار، و(الظل المضيء عند بول إيلوار، و(النار الخلاقة) عند إيف بونغوا، و(الحدّ اللامحدود) عند جاكوتيه.

وريشار، في نقده (الموضوعاتي) لا يبحث عن المعنى لذاته، بل لما يكمن وراءه. إنه يبحث عن (أصل) المعنى، ومصدره، وغايته، وهدفه. وفي ذلك يقول: ((حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على (القصد) الأساسي، أو (المشروع) الذي يسيطر على مغامراتهم، وأن أصف هذا (المشروع))).

و(النص) هو الحقيقة المطلقة في (النقد الموضوعاتي). ومن خلال النص تتكشف حقيقة المبدع، وإلا ((فأين يمكن أن يوجد الكاتب إن لم يكن في جملة ما كتبه؟)) وكذلك الناقد فإنه ينطلق من النص، ويعود إليه، ويحلّ فيه، من أجل أن يبنيه، ويعيد بناءه، حتى يستقر على النحو الذي يرضيه.

و(القراءة الموضوعاتية) هي قراءة (حلولية). لأن (النقد الموضوعاتي) هو بالأصل (نقد حلولي)، ينفي الإحالة إلى أي مصدر خارجي اجتماعي أو تاريخي، كما ينفي الإحالة إلى الكاتب الذي يفيض عنه العمل الأدبي. فالكاتب موجود خارج العمل المنقود. وهذا يعني قدرة العمل على أن يخلق خالقه، أكثر مما يخلقه خالقه.

وأما (مفهوم الحسية) فهو أحد المفاهيم القاعدية في (النقد الموضوعاتي). ويتجلّى في مسح الحقول الحسية المعينة، من أجل تحديد الخيارات الشخصية الفاعلة فيها.

■ *الموضوع عند جان ريشار هو المبدأ في مفاهيم النص والمحور الجامع للقرابات السرية للنص والمركز الذي تتوجه إليه الدراسة.*

ويتحدّد (مفهوم الحسية) عند ريشار في البحث عن اللحظة الأولية في عملية الخلق الأدبي عند الأديب، حيث يحتك، بدءاً، بالأشياء. وفي الكشف عن تمفصل العناصر الأولية التي يستمدها الشاعر من حسه وخياله. وإن نقطة ولادة العمل الأدبي إنما تعني تحليل هذه العناصر الحسية الأولية لهذا العمل، كمرحلة أولى. ثم تحديد الكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر كمرحلة تالية.

وقد انتهى ريشار إلى أن بعض (الموضوعات) تعاد نفسها في العمل الإبداعي. وهذا ما يوصل إلى مفهوم (الاطراد)، لأن هذه (الموضوعات) تقوم بمهمة تنسيق الحياة الخفية في العمل الإبداعي. وهذا ما يقود إلى (الوظيفة النوعية) للموضوع.

والواقع أن (معاودة) موضوعات ما، من قبل أديب ما، في أعمال أدبية متعددة، إنما هي (مقياس) لأعماله، و(مفتاح) لتنظيمها، و(دليل) على (هوس) الأديب بها، (نظراً لاطرادها) في أدبه، وتتابعها فيه.

ولكن الإمساك بهذه (المعاودة) و(الاطراد) من قبل الباحث يحتاج إلى حصر الموضوعات الجزئية، الكلمات، وبالتالي إلى عملية إحصائية. ومن هنا ينبغي على الباحث أن يبني معجماً للتواتر اللفظي في العمل الأدبي، ويظل دقيقاً وصابراً في قراءة النص، فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤية والخيال. ومن هنا فإن ريشار يتناول مفهوم (الاطراد) بتحفظ، ودون أن يجعله المعيار الوحيد، ذلك أن (الغزارة) ليست معياراً نهائياً لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي، فمن التكرار ما قد يكون بلا قيمة دالة. والمطلوب هو البحث عن (نقاط التقاطع)، كنقاط حساسة، كما في (صورة العري) عند مالارميه، فهي تسيطر على الحقل.

وينتهي ريشار إلى أن قيمة أي موضوع إنما تتحدّد من خلال إلحاحه وقدرته على التمفصل، وأن معنى أي موضوع إنما ينتج عن علاقته بالآخر، ضمن (الكون التخييلي)، وأن (الموضوعات) تميل إلى الانتظام

في (مجموعات) مرنة عندما يهيمن عليها قانون (التشاكل)، و(البحث عن أفضل توازن ممكن).

ومن (الموضوع) يميز ريشار عنصراً أكثر خصوصية ومحسوسية هو (الترسيمة) Motif التي تتكرر، وترتبط بطريقة مميزة. وقد اكتشف ريشار (ترسيمات) بروست، فوجدها في: الزهر، والسمك، والمصباح، والناقوس، والخمر.... الخ. وهذه (الترسيمات) التي تدل على اختيارات الكاتب، معروضة في العمل الأدبي، بشكل غير منظم. ولكنها تتعلق (بالمعنى). و(تحليل الموضوع) ووصفه إنما يعني تعيين (الترسيمات) المتنوعة في داخله. وهذا يعني تحديد هذه (الترسيمات) من خلال ائتلافها واختلافها. وتصنيف (الموضوع) في (ترسيمات) يعني أن (الموضوع) يتطور حسب نسق هذه (الترسيمات) التي تلتقي داخل العمل الأدبي. وهذا ما يجعل (القراءة الموضوعاتية) قراءة أنساق من (الترسيمات) التي تلتقي على أساس المنطق المقولاتي.

وفي دراسته لبروست يتساءل ريشار: كيف يتشكل (المكان) عند بروست؟ وما أهميته؟ وما هي المحاور التي ينتظم بموجبها؟ وكيف يتجسد عبر تعبيره؟.

وفي مقولة (الزمان) يتساءل-أيضاً- ما الصيغ الخاصة بالزمن البروستي؟ وما أهميته؟ وما هي الأزمنة المحببة لديه؟ وما هي الأزمنة المكروهة عنده؟ وهل لديه أزمنة حيادية؟

وفي ما يخص (الأشياء) التي تناولها بروست: ما هي الأشياء التي تتركز عليها رغبته؟ وما صفات هذه الأشياء؟

■ ***والموضوع هو وحدة من وحدات المعنى. وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما.***

وفي ما يخص (الأجساد): أي نمط من الأجساد يتشوق إليه بروست؟ وما هو مقام الجسد في أعماله؟

وفي (المجال الحسي) كيف تتوزع الألوان؟ والأشكال؟ والأصوات؟ والحركات؟... الخ.

وهكذا يصل الباحث أخيراً إلى (النوعية الشخصية للحس)، وهي الجوهر النوعي لإحساس آخر لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق الفن.

وأما (مفهوم التجانس) فيعني به ريشار وصف العالم الخاص بالعمل الأدبي وتأويله، وفي تجانسه ومرماه. وتجانسه يتجلّى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية. وكذلك عندما نلحظ ميلاً إلى تكرار بعض المواقف، وتأكيداً على بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية للنص الأدبي.

وأحياناً يختار ريشار مصطلح (القرابة السرية)، و(المعمارية غير المرئية)، و(القوانين الداخلية) كبديل عن (مفهوم التجانس) الذي يجعله دليلاً على عظمة العمل الأدبي.

ومهمة النقد كشف هذا (التجانس)، وإبرازه، عن طريق (القراءة الموضوعاتية) التي تلتقط (أصداء العلاقات)، والتي -ربما- أعادت تنظيم الأشياء.

3-شارل مورون:

يعتمد شارل مورون (1899- 1966)، في نقده، منهج التحليل النفسي الفرويدي، مضافاً إلى الألسنية البنيوية. ويقوم منهجه النقدي على مقاربة تسمح بتنظيم النص الأدبي حول بنيوية (رمزية) لأزمة ما، من أجل تقصي ملامح الأسطورة الشخصية للكاتب، وكيفية ظهورها عبر الصور والاستعارات الملحة عنده وبهذا يصبح النص تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي.

ويعتقد مورون أن الكاتب يعبّر، من خلال رموزه، عن (فكرة) ثابتة أو (عقدة) راسخة)، قد تكون أحياناً واقعية، وأحياناً خيالية. يتناولها الناقد، في بداية تحليله، (كفرضية) قابلة للتطوير، في سياق العمل. ثم يقوم بتحليل تماثلي للنصوص، وفق أسلوب التقدم والارتداد، آخذاً بعين الاعتبار جملة من المسلمات، من أهمها: اللاشعور، وأهمية الطفولة ودورها في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في اللاوعي والذاكرة، ووجود النزوعات المتسلطة.

وعلى ضوء هذه المفاهيم النقدية، تناول مورون نتاج مجموعة من الأدباء أمثال: راسين، وبودلير، وفاليري، وبروست، وكوكتو... الخ. وطبّق عليه تقنيات منهجه النفسي التي تدور حول (المونولوج) الباطني والنزعة (المتسلطة) للأحلام والأفكار ذات الإيقاع الهذياني ففي كتابه: من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية (1962)، قام مورون بتنضيد النصوص المختلفة للكاتب الواحد، من أجل اكتشاف شبكة (الاستعارات المتماثلة)، و(الصور الميثولوجية المتسلطة)، و(المواقف الدرامية المتواترة)، متقصياً، في النصوص، الوقائع والعلاقات المستترة، وشخصية الكاتب اللاشعورية، والشهادات، واليوميات، والملاحظات، والتداعيات اللاإرادية، تحت البنى الإرادية المتجسدة في النص.

■ *المنهج الموضوعاتي عند ريشار يتمثل في استنطاق مدلولات الصياغة اللفظية عبر ألفاظها وتراكيبها.*

وبعد تنضيد النصوص وفق الاستعارات والصور الملحّة، تأتي الخطوة التالية في هذا المنهج النقدي، حيث يتمّ الكشف عن (الأسطورة الشخصية) للكاتب، والتي هي عبارة عن استيهام دائم، يضغط على الكاتب ويظهر من خلال نصوصه الإبداعية.

وأما الخطوة الثالثة فهي التفسير النفسي للأسطورة، باعتباره مسرحة لهذيان مورون النقدي بين ثلاثة محاور: الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع، والنتاج الأدبي.

ولدى تطبيق مورون منهجه النقدي هذا على (أزهار الشر) لبودلير، بدأ بتنضيد عدة قصائد نثرية، ثم قرّبها من حلم لبودلير، أدرجه الشاعر في رسالة كتبها إلى أحد أصدقائه. واستخلص أن ثمة شبكة ترابطية ومسلسلة من الاستعارات الملحة تدور حول عبء شعري يربض بوزنه الشبقي على المرأة في قصيدته (دور وتيه الحسناء). ومخلوق خيالي لدن كالمطاط، يثير الشفقة في قصيدته (لكل منا وهمه). وقد انتهى مورون إلى أن الشاعر بودلير عاش تمزقاً حاداً بين الحلم والواقع، وأن هنالك صدعاً نفسياً لديه أشارت عقاربه إلى ساعة الزمن.

***

4-جان بول فيبر:

ناقد فرنسي معاصر عني بالنقد (الجذري). ووضع في هذا المجال عدداً من الكتب، من أهمها: بسيكولوجيا الفن (1958)، وتكوين الأثر الشعري (1961)، وستاندال: البنيات الجذرية لآثاره ومصيره (1969).

و(الجذر) عند فيبر هو (حادث) أو (موقف) يمكن أن يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نص ما، بصورة واضحة أو رمزية. فهو يقارب (العقدة) في التحليل النفسي، لأنه يظل (غير مفهوم) من الكاتب نفسه، باعتباره يعود إلى عهد الطفولة.

والجذور –عنده– نوعان: جذور شخصية، وجذور عامة، فالجذور الشخصية غير قابلة للاختزال أو التبسيط، وهي بعيدة عن (العقد) النفسية. والفرق بين الجذور الشخصية والجذور العامة هو أن جميع الأطفال يمرون مثلاً، (بعقدة أوديب). ولكن من النادر أن يتوقفوا عند هذه المرحلة فلا يتجاوزونها. وهذا الوقوف يدعى في علم النفس المرضي (التثبيت).

و(الجذر) هو(افتراض) في البداية، ثم يقوم (التحليل التماثلي) للنصوص بتأييده. ومن أجل العثور على هذا (الافتراض) ينبغي اللجوء إلى ذكريات الطفولة إذا ما ترك الكاتب وثائق سيرية. ثم تأييد هذا (الفرض) بنصوص أدبية من نتاج الشاعر. أما إذا لم يترك الكاتب وثائق عن طفولته، فيمكن عندها اللجوء إلى (التحليل الارتدادي). وذلك بالانطلاق من الأثر الأدبي، والارتداد إلى الذكرى...

ولدى تطبيق فيبر منهجه الجذري على النصوص الشعرية وجد أن الشاعر دوفيني قد توقف عند موضوع (الساعة). وهذا جذر شخصي جعله الشاعر موضوعه الملح. وأن الشاعر ملارميه قد توقف عند (الطير المحتضر، أو الطير الذي وقع في الفخ). وهذه كلها جذور شخصية، بخلاف (الجذور العامة) التي هي مشتركة بين أشخاص لا حصر لهم.

وقد يعبّر الجذر عن نفسه بشكل (رمزي)، ويطلق فيبر على هذا التعبير اسم (التنغيم الموسيقي) في الجذور الشخصية، و(الخاصية الغالبة) في الجذور العامة. وهكذا يعبّر الأثر الأدبي. من خلال عدد لا حصر له من الرموز. عن فكرة ثابتة، أو (جذر) وحيد. وهذا الجذر، يثبت أصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب.

■ *القراءة الموضوعاتية هي مسح لحقول حسية معينة من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها.*

وبعد أن يفترض الناقد (الفكرة المتسلطة)، يقوم بالتأكيد على التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وبين كل نص يجري فحصه. وقد قام فيبر بهذا، فقارن حادثة سقوط بول فاليري، عندما كان طفلاً، في حوض ماء. فوجد في قصائد فاليري تلميحات إلى هذا الحادث: (الاحتضار العذب، المقبرة البحرية... الخ). وأكد بعشرات التفاصيل هذه الفكرة المتسلطة، وربطها بالحادث الذي وقع لفاليري في طفولته.

***

5– جورج بوليه:

كما عني بالنقد الموضوعاتي (الجذري) الناقد البلجيكي الأصل جورج بوليه J. poulet المولود عام 1902، والأستاذ في جامعات أدنبرة، وبالتيمور (1952)، وزيوريخ (1956)، ونيس (1968). وقد نشر كتباً اعتبرت من أسس (النقد الجديد)، منها: دراسات في الزمن الإنساني (1950)، والمسافة الباطنية (1952)، وتحولات الدائرة (1961)، والفضاء البروستي (1962)، وثلاث مقالات في الأسطورة الرومانسية (1966)، والشعر المتفجر (1980).

في مقاله (ظاهراتية القراءة) 1969 يرى بوليه أن وعي القارئ متى انغمس في النتاج الأدبي تحرر من قيود الواقع، ومن إحساسه العادي، وأصبح يمتلك أفكار غيره، وكأنما هي أفكاره. وأن فعل القراءة يعني الاندماج في العمل الأدبي الذي يصبح عقلاً يعي ذاته من خلال القارئ– الفاعل.

ويحدّد بوليه انطلاق النقد من الأشكال الأدبية. ويستعين بالتحليل الظاهراتي (للزمان)، و(المكان) من

أجل العثور على (التجربة) الأولى للكاتب، أو ما يسميه (كوجيتو) الكاتب. فيتساءل: ما هو الموقف الذي اتخذه الكاتب حيال (الزمان والمكان)؟.

ويرى بوليه أن (الأشكال) الأدبية ينبغي ألا تنوب عن الروح التي تبدع هذه الأشكال في العمل الأدبي، وأن على الناقد أن يكتشف النظام العقلي الذي يتمتع به الكاتب، من أجل إدراك (الفعالية) الروحية التي يمكن فهمها إلا إذا وضعنا أنفسنا في مكانها، وفي منظوراتها. فكل ما هو خارج العمل الأدبي لا يهمّ الناقد. وكل بحث يصبح باطنياً من أجل العثور على التجربة الروحية للكاتب.

ويشترط بوليه على الناقد أن يندمج، ولو بصورة جزئية، وبالعمل المدروس الذي تعتبر معرفته وفهمه والاندماج فيه الغاية الحقيقة للنقد. مؤكداً بذلك على (الذاتية) التي ينبغي أن تسيطر. فإذا لم ينجز الناقد هذا العمل (الذاتي)، فإنه لن يرى إلا الأوجه الخارجية للأشياء.

■ ***المهم أن يكون المدلول دالاً لأن الاتجاهات الدالة هي التي تغطي سجل الجرد والسجل المحسوس لأنه المعنى.***

❑❑❑

مشاهد

من الشعر المتعالي في حلب

عبد الفتاح قلعه جي

إن أية قراءة للشعر المعاصر في حلب بمختلف اتجاهاته منذ نهايات القرن التاسع عشر، وحتى الآن تكون أجدى لو سبقت باستعراض الخط البياني للشعر في هذه المدينة العريقة منذ عصر سيف الدولة الحمداني وحتى نهاية القرن العشرين. فمنذ أن أصبح لحلب كيان سياسي في العهد العثماني انتظمت فيها سلسلة الشعر في حلقات تقوى حيناً وتضعف أخرى...

القرن الرابع شهد أعلى مستوى في الخط البياني بوجود مجموعة من الشعراء في البلاط الحمداني منهم.. المتنبي وأبو فراس والصنوبري وكشاجم والسريُّ الرفاء..

البحتري في القرن الثالث كان بداية صعود الخط البياني.. واستمر في القرن الخامس مع المعري والفترة المرداسية...

■القرن الرابع الهجري شهد أعلى مستوى في الخط البياني بوجود مجموعة من الشعراء في البلاط الحمداني..

ثم بدأ هبوط نسبي للخط البياني للشعر في حلب في العهد الأيوبي مع ابن خروف، والأسعد بن مَمَاتي والقاسم الواسطي وراجح الحلّي والشَّواء..

لكن صعوداً مفاجئاً يتم مع الفيلسوف والشاعر الإشراقي السهروردي الحلبي وبخاصة في قصيدته الرائعة:

أبـــداً تحـــنُّ إلـــيكم الأرواحُ ووصـــالكم ريحانهـــا والـــراح

والصعود هنا يحققه الشعر الصوفي . الغزلي.

يستمر الخط البياني للشعر في حلب بالهبوط في العهد المملوكي.

أسماء كثيرة وشعر قليل ضعيف، وأبرزهم ابن الوردي صاحب اللامية الحكمية وأبرز الشعراء في هذه الفترة أيضاً هم، المتصوفة كان الفارض خارج دائرة حلب.

وفي العهد العثماني يتولى هبوط الخط البياني للشعر في حلب. وأصبح نظم العلماء هو السائد، وخبا الألق حتى في الشعر الصوفي. ومع نهايات هذا العهد ظهرت بوادر صحوة وبدأ الخط البياني متذبذباً بين الصعود والهبوط، وأصبح نظم الموشحات موضة لارتباط الشعر بالغناء... وأمسياته وفرقه.وظهرت أسماء لم تحقق الكثير من الناحية الفنية لسيطرة النظم المتكلف، ومنها ماريانا مراش وقسطاكي حمصي، وأبو الهدى الصيادي، وباسيل الفراء، وجبرائيل دلال وكان أبرزهم أبو الوفا الرفاعي لنكهة وَجْدِية صوفية في قصائده زاد ألقها الغناء..

مع العصر الحديث يرتفع الخط البياني بعض الشيء ببروز الكلاسيكية على يد شعراء أمثال بدر الدين النعساني، عبد الله يوركي حلاق، عمر يحيى وفجأة يشهد الخط البياني للشعر في حلب ارتفاعاً مفاجئاً مع سيادة الكلاسيكية الجديدة الممتزجة بالرومانسية على يد عمر أبو ريشة، عمر أبو قوس، علي الزيبق، وكان شعرهم ممهداً للحداثة، التي أخذت تنهض على يد علي الناصر، وأورخان ميسر، ويظهر تيار تصوفي أداته قصيدة النثر على يد خير الدين الأسدي...

بعد صمت عمر أبو ريشة لم يستطع أي شاعر حلبي أن ينال شهرته وانتشار أشعاره.. ربما لأن عمر بلغ القصيدة الحديثة العمودية غايتها مع أتراب لها كبدوي الجبل وبشارة الخوري. أو لأن الصراع أنهك طرفي: العموديين والمحدثين.. ومضت فترة قبل أن يركز بعض المحدثين أقدامهم على بلاط الشعر.. وبرز منهم قلة انتظموا موضوعياً في عقد الحداثة.. وبقي الآخرون حواشي على متنها...

أما الشعراء الفلسطينيون في حلب فقد استظلوا بسحائب الشهباء لكنهم غالباً ما نأوا عنها وعاشوا أحادية القضية موضوعاً وصوراً وذكريات وقاموساً لغوياً فلا نتنسم في نتاجهم الشعري الزمن أو المكان الحلبي. ولا الموضوع، ولا أعني بذلك أن تكون الشهباء موضوعاً مباشراً، ولكن أن تكون بعض نسغ الشعر ونبضه ولكنهم على أية حال أغنوا حركة الشعر في حلب.

■ *البحتري في القرن الثالث مهد للمتنبي وأبي فراس والصنوبري وكشاجم والسري الرفاء.*

وما كانت حلب يومها تعتبر من شرب ماءها وأقام فيها غريباً عنها.. فالمتنبي شاعرها.. والسهروردي.. حكيمها والفارابي فيلسوفها وأبو فراس فارسها والهنداوي أديبها.. والنسيمي مفكِّرها... وكلهم جمعتهم هذه الحاضرة الثقافية من أقاصي البلاد.. شأنهم شأن هذه القدود التي تَفِد مع القوافل الغنائية.. فتعيش في حلب وتكتسب النكهة الحلبية لحناً وأداءً على شفاه المنشدين..

وإذا كان شعراء حلب الفلسطينيون عصام ترشحاني، يوسف طافش، نظيم أبو حسان الخ.. قد شغلتهم قضيتهم عن الخروج إلى أمداء الشعر المتعالي فإنهم قد وجدوا لهم منطلقاً إلى طريق موازية فتصوفوا في قضيتهم، وهذا الأمر يستحق وقفة دراسية متأنية خاصة نأمل أن نتفرغ لها.

تيار الحداثة حمل إلينا أسماء جديدة إلى الساحة الشعرية في حلب منها من ابتدأ بقصيدة العمود ثم انتقل إلى قصيدة التفعيلة فقصيدة النثر أو زاوج بينهما، ومنها من بدأ مباشرة بقصيدة النثر إما تمرداً على كل مفاهيم الشعر، أو لأنها لا تجيد الإيقاع الشعري..

وصلت إلينا الحداثة من الغرب متأخرة كغيرها من المذاهب والاتجاهات الفكرية والأدبية والسياسية. وانسحب المفهوم الغربي للحداثة لدى فئة تدعي التمرد على طبيعة حياتها وثقافتها وأدبها.. فكانت حداثة المنقطع لا حداثة المتصل.

ولم تدرك أصوات شعرية شابة اليوم أن الحداثة ليست في خلع العِمَّة الشعرية أو اعتمارها، أو في تهشيم الجملة المفيدة في اللغة. وإنما هي في توليد طاقات شعرية جديدة، واتصال بالماضي على محور التطور الحتمي للغة والفكر، واستشراف للمستقبل خلال نظم إشارية تفرزها الأنساق المعرفية ا لخاصة بحضارتنا ووعينا الجمالي وثوابتنا الجوهرية.. والتي لم تغلق يوماً نوافذ المعرفة والتثاقف مع الآخر..

وإذا كنا نتحدث عن حداثة المتصل فإن أعلام شعراء الصوفية هم بالاتفاق يمثلون النماذج العليا للحداثة..

الجانب الذي سأتحدث فيه بما يسمح المجال هو الشعر المتعالي وأقصد بالشعر المتعالي: الشعر الصوفي، وبعض الشعر الديني، والشعر الإنساني الذي يتجلى فيه المتعالي.

في القرن السادس الهجري بلغ شعر الحكمة الإشراقية، والعشق الإلهي أوجَهُ مع السهروردي الحلبي، وإن كان قد ضاع معظم شعره فقد وصل منه ما ينبئ عن مقدرة فائقة في صوغ العبارة المشحونة بطاقة العشق الآسرة. لا تحترق الكلمة لديه كما النفري والحلاج.. وإنما تنسال وتتصاعد مع تصاعد الأنوار فيها إلىعالم الكمال.

وارحمتــــا للعاشـــــقين تكلفــــوا   ســـــتر المحبـــة والهـــوى فضـــاح

بالســـر إن بـــاحوا تُبــاع دمـــاؤهم   وكــــذا دمــــاء العاشـــقين تبـــاح

لا يطربـــون بغيـــر ذكـــر حبيـــبهم   أبـــــداً فكـــــل زمــــانهم أفـــــراح

ومثلما قادت العظمة متنبي حلب إلى حتفه قاد العشق السهروردي الحلبي إلى حتفه أيضاً في حبس الدم في القلعة..

فإذا انزاحت السنوات وجاء القرن التاسع الهجري حملت إلينا الحروف وفلسفتها شاعر حلب ونزيلها عماد الدين النسيمي فاكتسب الشعر الصوفي نكهة جديدة غير نكهة الأنوار والإشراق.. إنها نكهة الإنسان العاشق والمعشوق.. والذي تتجلى في وجهه الحقيقية الإلهية...

■ القرن الخامس الهجري كان قرن أبي العلاء المعري، بعده بدأ الخط البياني بالهبوط مع ابن خروف والقاسم والواسطي..

شفتاكِ مشرقتان كما الياقوت والمرجان

وعلى وجهكِ تكشف الحقيقة اليومَ الموعود

كل دلالات الحروف تبرهن على ذلك

تلك التي فمها حُلو وشفتاها الروحُ الصافية

ألا تعرفُها؟وأنت الذي لا تحرص على سبيل آخر

إنها تكشف عن وَجْهِها، احترس.. يا إلهي...

لأن جمالاً كهذا سيوقظ يومَ الحساب

وترين فترة طويلة على الشهباء تكثر فيها أسْماء من يهوون النظم حليةً وأخوانياتٍ وأماديح ويقل فيها من يمتهن الشعر وتبرز بين الحين والآخر أسماء وموضوعات بروزاً خفيفاً كنبويات محمد العرضي في القرن الحادي عشر وغزليات صوفية لشيوخ وقضاة وأرباب أدب وفي القرن الثاني عشر يبرز اسم هام هو مصطفى البتروني المتوفى سنة 1148هـ وهو كغيره يبالغ في الوصف الحسي في غزله العلوي:

وشـــاركَني كــــلُ الأنـــام بحبـــهِ   وتوحيـــدُهُ فـــي القلـــبِ لا يَقْبـــلُ الشِـــركا

وقـد زانَ وردَ الخـد فـي روضِ حسـنهِ   بنقطـة خـالٍ قـد حَكَـى عرفُـهُ المسـكا

وفي القرن الثالث عشر يبرز اسم الشاعر والفنان الكبير أبو الوفا الرفاعي المتوفي عام (1264هـ 1848م)، الوشاح الشهير وعلى يده يتألق القد والموشح النبوي والموشح الصوفي.. وكان بين يديه تغنى

تلك القدود الرائعة التي كان ينظمها..

يامُجيبـــاً دعـــاءَ ذي النـــونِ	*فــــــي قـــــرار البحــــــار*
اســــتجبْ دعــــوةَ المحــــزون	*قــــد دعــــا باضــــطرار*
يــــاإلهي طالمـــا أدعــــو	*موقنـــــــاً بالنجــــــاة*
ولحــــالي وقصـــــتي رفــــع	*لـــــك يـــــا ســـــيداه*
أنـــت منـــك العطـــاء والمنــــعُ	*أنـــــت أنـــــت الإلـــــه*

مع نهضة الشعر في حلب منذ ثلاثينيات هذا القرن تبرز أسماء شعرية كبيرة.. عمر أبو ريشة، في الكلاسيكية الجديدة، وعلى الناصر وأورخان ميسر في القصيدة الحديثة المتحررة، فالسوريالية.

يقول د.عبد السلام العجيلي في مقدمة ديوان اثنان في واحد لعلي الناصر:"لقد نشر الدكتور علي الناصر ديوان الظمأ الذي يحتوي القصيدة المتحررة من قيود، بحور الخليل منذ نحو أربعين عاماً (أي منذ سبعين عاماً) ومنذ ذلك الحين، ادعى أبوة الشعر الجديد كثيرون ليس بينهم علي الناصر.."

في مغامرته مع صديقه أورخان ميسر تتحول إحدى قصائده المؤلفة من 76 كلمة عام 1937 إلى قصيدة سوريالية مؤلفة من ست عشرة كلمة متحررة من الوزن والقافية.

■ *أبداً تحن إليكم الأرواح، ووصالكم ريحانها والراح..*

ربما لم يكتب علي الناصر الشعر المتعالي بالمعنى المحدود لهذه الكلمة، لكنه في شعره غاص في أعماق روحه، وتماهى في المرأة، الذات، والطبيعة حتى فقد ماديته.. نحن إذن أمام صوفية جديدة، صوفية الفناء في الذات الإنسانية، وهي تفترق عرضاً عن الصوفية التي شهدناها في القرون الماضية ولكنها لا تفترق في جوهرها الفني..

عطورٌ، ألوانٌ تمزق حسي.. تزيغ بصري.
صراعٌ لا هوادة فيه/ هياج..
آلهة الحب أمدي عبدك بالقوة
ليكون أهلاً لدخول معبدك بلا هوادة

ربيع
جلسنا طويلاً وقد لفَّنا صفاء عجيب
كياني فقد ماديته وحل في عينيها وشعرها وعنقها ويديها
اختفت الطبيعة واختفى كياني
لم يبق إلا صفاءٌ أبكم

خير الدين الأسدي اتخذ مساراً آخر.. إذا كان علي الناصر قد حمل سراج ادغار آلن بو فإن الأسدي حمل سراج حافظ الشيرازي وفريد الدين العطار وغيرهما من المتصوفة الكبار. وهو في مقدمة ديوانه أغاني

القبة يكتب بياناً شعرياً يشن فيه الحرب على شعراء المادة والجعجعة.. وفي هذا البيان يميز بين نوعين من الشعر..

1. **شعر الخاصة أو شعر الغيبوية: وهو رسالة خاصة لها لغتها ومصطلحاتها وآفاقها، ولابد أن تتوفر فيها ثلاثة أمور: الفن والخيال والرمز.. إنه وحي يتنزل على الشاعر فيلتقط نثاره ليصوغ منه قصيدته..**
2. **شعر العامة أو شعر اليقظة وهو رسالة عامة لسواد الناس يجعجع للحكام ويتردى في المادة وهو أدنى قيمة من الأول "شربت خمر الأزل، فغبت عن العيان، وامحت من لوحة قلبي كل الصور إلا صورة هو و.. الحمراء"..**

رحلة روحية شاقة يقوم بها الأسدي من شاطئ اللَّغَب إلسورة الفناء ضارباً بمجدافه عبر بحر التصوف، كلما أوغل تداعى هباء هيولاه، نازعاً عن وجوده نحاس الوجود"..

"مُضياً، يا روح! يا جناح الطهر! وزحمة الإلهام في مطاف العالم القدسي، مضياً إلى نبع الشمس الصادح المكوثر"...

إذا كان الأسدي قد وصل إلى تصوفيته عبر العزلة واللازواج، والنباتية فإن الشاعر مصطفى البدوي، وصل إلى تصوفية خاصة به عبر المتعة والمبادئ الماركسية.. والمادية المفرطة.. ليس الأمر توبةً بعد سفرة العمر الطويلة وإنما هي المحطة الأخيرة يركن فيها المرء إلى التأمل..

■ ***مع العصر الحديث يرتفع الخط البياني بعض الشيء ببروز الكلاسيكية التقليدية.. ومعه الكلاسيكية المحدثة..***

"أنا أهواكَ فاجراً ورسولا"، هكذا يقول في ديوانه متعب وجه المرايا..

وهو في صوفيته المتأخرة المطعمة دوماً بمذاقات المادية يرى العهر قيمة موازية للطهر..

"وعيشي مثلما تهوين تحت براقع الطهر
فإن الطهر كالعهر..
وقيئي السمَّ في رئةٍ من الطين
فسمك لم يعد يجدي
لأن سمومك الخضراء
كاذبة لعينيكِ
وكالخال الذي تعطيه من ماضيكِ ألوانا
فصوني العهر.. جل العهر كم هانا

كان يؤكد لي في لقاءاتنا أنها قصائد صوفية، ويحدثني عن الروح والجسد وعودة الروح إلى عالمها الأرفع، وعن الوجود وواجب الوجود.. ويؤكد ذلك بقوله:

شدني شدني إليك اعتصرني..
واعتصرني جَسداً ظامئاً وخمراً شهياً
لا تمار قبل الوجود التقينا

وشربنا ذواتنا ما ارتوينا

رحلة طويلة للبدوي، شاقة، غرائبية مابين أوراق مهملة ومتعب وجه المرايا والبعد الامس..

هذه المادية الصارخة في الوصف الحسي في قصائد يُصر البدوي على أنها صوفية.

هل تختلف كثيراً عن قصائد من شعر العلماء الذين يستعملون قاموساً لفظياً مشابهاً في الوصف والتصوير.. إلى بعض قصائد الأسدي التي يصور فيها العناق والضم للمحبوب حتى يغضي جبريل حياءً...

"إليّ إليّ ضمني ثم ضمني وضيّق علي العناق حتى أكون أنا وإياك"..

شعر الإيمان الممزوج بحب الإنسان وببعض الهموم التي لا تتبلور هماً كبيراً نجده عند مصطفى النجار الذي بدأ بقصيدة النثر في شحارير بيضاء ثم تسنم التفعيلة فالعمود في ديوانه ماذا يقول القبس الأخضر شعر يخلومن الدهشة.. ومن الصدمة اللتين نجدهما في أشعار المتصوفة.. النجار يقف أمام أولى درجات العرفان ولكنه لا يتقدم كأنه خائف من ارتكاب معصية الشطح، متذرعاً بإيمانه البسيط المستقر، وهذا يضيّق على نفسه أفقه الشعري فيميل إلى الغنائية والبساطة.

الله وانفتحت أمامي المعجزاتْ

حين ارتقت

العين والأضلاع والجسد المسربل بالدهان..

صاحت كياناتي فحرت..

هل للربيع

تقدم دالية الحنان

هل للرحيل المشتهى

يرتاع إيقاع الزمان

هل للسماء يفر من جسدي الضياء

أم فيه ينسكب الضياء.

بناء القصيدة الذي يتجدد لديه، واصطناع قلق السؤال يغريه بالاسترسال، وهذا بعيد تماماً عن القلق الوجودي أو الحيرة الصوفية.. وهو مجانب أيضاً لمحرقة الكلمات في انفجار المعاني في القصيدة الصوفية...

الحب، الحيرة، الخوف، الرجاء، ومختلف نوازع الطريق إلى المتعالي هي جوهر التعالي في الشعر، الحب الذي يصير عشقاً، الحيرة التي تصير سكينة، الخوف الذي يصير أمناً، والرجاء الذي يصير قرباً ووصلاً...

غير أن الحب عند الشاعر صباح الدين كريدي في ديوانه كلمات للحب أزهار للهاوية لا يسمو نحو المتعالي وإنما ينهض فيه وينتشر والمحبوب والمتعالي ليس مجرداً مطلقاً فحسب كما في الطقس الصوفي وإنما هو الإنسان الذي يجرد سيفه ليخلع به فقره.. والريح القوية التي تدفع السفن إلى حياة أكثر سعادة.. التعالي هذا النسغ والضوء والقوة التي يدافع بها الإنسان عن لقمته وكرامته.. ها هو صباح كريدي يقرأ في

■ الفلسطينيون في حلب استظلوا بسحائب الشهباء لكنهم غالباً ما نأوا عنها.

الكتاب نفسه ، عشق نامه، الذي قرأ فيه النسيمي من غير أي انجذاب إلى غوامض الحروفية.

أقول حبيبتي.. وأصوم شهوراً
وأنا أفيضُ أفيض
وأتسع
كالأنهار الكونية العظيمة
وتأخذني الحيرة دائماً
فأتساءل
هل هي في النسغ الحي
يسري في الجذور وفي الأغصان
فيصنع الأوراق والزهر
والثمار
أو هي في الضوء الذي يرتديه القمر
في ليالي أعراسه الزاهية
أو السيف
الذي يخلع به الفقراء
شقاءهم المزمن
أو الريح التي تحمل السفن الشراعيه
إلى مصيرها الفاتن
على زرقة الأمواج؟

ما كانت حلب يوماً تعتبر من شرب ماءها وأقام فيها غريباً عنها فالمتنبي شاعرها والسهروردي مفكرها والفارابي فيلسوفها..

الصوتُ النسائي بالرغم من نُدرته يحمل شفافيته الإيمانية والتصوفية الخاصة.

في ديوانها الموجود في رحلة الوجود تجمعُ الشاعرة عائشة الدباغ بين الأقانيم الثلاثة التي انتهجناها في البحث فتقسم ديوانها إلى ثلاثة أقسام تراتيل دينية، وتراتيل وجدانية، وتراتيل إنسانية.

وبالرغم من أنها لا تجترح صوراً ومعاني جديدة إلا أن صدق البوح يعطي قصائدها الوجدانية العرفانية ذلك الألق..

وتشرق الروح المؤمنة العاشقة دائماً من خلال الظمأ إلى الرواء..

ظمـــئ الفـــؤاد ومهجتـــي فـــي حُرقـــةٍ	*سُــــؤْرُ الزجاجـــة هاتِــهِ كـــي أرتـــوي*
حســـبٌ معنـــى، أثقلتـــهُ ذنوبـــهُ	*أَلِــفَ الهـــوى: عـــن رغبـــةٍ لا يرعـــوي*
لــم يبــق مــن ومضــاتِ روحــي نفحــةٌ	*إلا هــــدى الــــرحمن فيهــــا خيَّمــــا*

وإذا كانت عائشة تستعيد الحديث الديني أو الآية القرآنية، أو تجاهر بإيمانها المكين فتنظم كل ذلك شعراً يرضي نزوعها وحاجتها أكثر مما يرضي قراءَ الفنِ الشعرية لأنه وبصدوره عن نفس مطمئنة يخلو من العنصر الدرامي فإنها في تراتيلها الوجدانية المتعالية تستفيد من الموروث الشعري الصوفي بقدر، فتخلع على بعض قصائدها غلائل شفيفة وأنداءً روحية محببة:

روحـــي تجـــاذبني أنمـــلُم شـــوقها   وتصـــيح مـــن نـــزق أريـــد ســـجيتي

فيخـــال لـــي أنـــي تلمســـتُ الســـما   بأنـــــاملي وبـــأن تلـــك مجرتـــــي

إذا كان الإيمانُ قد حمل عائشة إلى جدولٍ صغير من إشراقات الروح فإنّ الشاعرة ليلى مقدسي حملها التأمل في الزمن إلى وردة العشق إنها ليست شاعرة حروفية ولكنها تغرق في تأمل الأحرف المكوِّنة لكلمات الزمن: الكاف في كانون" الحياة تأمل. والتأمل حياة. والنون في نيسان والألف في آذار وكل شيء قابل للتأمل"..

وهي في تأملها تخلق لحظات عشقها الصوفي:

"**ذاب صوتي، ذابت كلماتي في ذهول الصمت، خلقت لي لحظات عشق صوفية عشتها مع افتتان الفؤاد**"..

تيار الحداثة حمل إلى حلب أسماء جديدة في الشعر منها من ابتدأ بقصيدة العمود فالتفعيلة فالنثر الفني..

وتصدر ديوانها الأخير وردة أخيرة للعشق بهذا الإهداء الصوفي المؤثر

لا أحد يبكيني

لأني نسيت وجهي في وجهك

ابكني أنت . فنفس تبكي على نفسي

وثمة خطوات موغلة في هذا الطريق أكثر في مخطوطاتها: نصوص حلولية، تراتيل عشق صوفية، لغة الجمر..

ليلى تقرأ كتب المتصوفة وأشعارهم ولكنها لا تكتب إلا ذاتها وترتعش العبارة أحياناً، وتتقطع، ولكن الهمس الدافئ الحزين لا ينقطع:

أكنت في المطلق

الداني النائي

أراك وتراني

وحين حللنا ضفائر النور

عبيراً لا مرئياً لحيرة الألوان

ساح لون النقاء في قلبينا؟!

فتداخلنا

في دوار الدوران

حين سلموني لقبضة
محاكم التفتيش السرية
داهموني متلبسة بالحب
منحنية على براءة الخطايا
جهورة بدعوتي فيكِ
كوموا حنطة الحُبِّ أمامي
سنابلَ غضةً تَقَصَّفُ
على صهواتِ النار
....

ويضيق الشعر العمودي بنزوع الانعتاق، وبالتوق المتعالي اللذين يحملهما منشئ القصيدة ذات المناخات الصوفية فينزاح عنه إلى التفعيلة أو قصيدة النثر. بعد ديوانيه بيادر الريح وأنهار الظمأ يجد الشاعر جلال قضيماتي نفسه في القصيدة الحديثة.

في ديوانيه نداء التراب وسنابل الحرمان تأملات واجدٍ يقف بين مقامي الحيرة والحب يسمع النداء فيغذ السير مرتعشاً

ألا يا أيها الصوت المنادي
باسم من تدعوه
لِلُّقيا
أمانا
إنها الرعشات
تسبقني إلى الرؤيا
أمانا
لا تُشح عَمّن
سعى للمنتهى سعيا
أماناً
إنه وعد
وباسمك يلهج الموعود
لا أمراً ولا نهيا
وها أنذا
مصير في يد التوق المسافر بي

في القرن السادس الهجري بلغ شعر الحكمة الإشراقية والعشق الإلهي أوجه مع السهروردي الحلبي..

إلى فيض ينـاديني

ثمة خطوة واسعة في المضمون بين بيادر الريح ديوان الشاعر الأول وبين قصائده الجديدة، ذات المناخ التأملي الصوفي، تواكبها خطوة معادلة في الشكل.

في بدء الرحلة.... أو في برزخ النقلة كان عالمَ جلال هو عالم الموت والكآبة والشكوى والتشاؤم، هذا الحزن الرومانسي الذي يمتد من ينابيع ديوانه الأول.

أحبتي/ عرفت أنها المنون/ فدثّروا رفاتي المقيمَ بالعراء، بحفنة من التراب/ واسألوا المطر"...

ونسأل جلال عن السر في عنونة دواوينه بأسماء لها طابع الموت والأفول والحرمان.

بيادر الريح/ أنهار الظمأ/ نداء التراب/ سنابل الحرمان.

ولعله يجيب أنه من هذه الكوة المظلمة يريد أن يتخلص من ناسوت الجسد إلى فح العشق.

وهو كأي مريد يسعى نحو محبوبه يُبْهِجهُ القرب ويُحْزِنَه البعد...

أُحِسُّكِ طيفاً

وكل معانيكِ

تأمرنـي

أن أكون لأسير لديكِ

فهلاّ استبحت كيانـي

وألقيت فـي ضفة الوصل

لحظة قرب

تكون لدي

الندى والرجاء

وارحمتا
للعاشقين تكلفوا
ستر المحبة
والهوى فضاح.

جلال قضيماتي ليس صوفياً فنحن لا نجد في ديوانه مصطلحات المتصوفة ولا عباراتهم... ولكنك حين تقرأ ديوانه الأخير تراه يمزج التأمل بالفلسفة بالوجد، ويستبطن أغوار الذات في جرمه الأصغر وأغوار الذات الكلية في العالم الأكبر..

ونصّه الشعري ينداح في عالم حُلمي يفتقر إلى الإضاءة المركزه كل شيء، وكأنه يتحرك خلف ستارة شفيفة؛ أو في دوائر ظليّة بعيدة عن منبع الضوء، الأفكار، الصور، العبارات، المكان، الزمان، وحتى المشاعر والعواطف.. إنه عالم الظلال الأفلاطوني... وفي هذا الضباب المشعشع بالنور يحملك جلال إلى متاهات متعالية... لا هي صوفية ولا هي واقعية ولكنها أبداً ذراتها مكونة من الحب الذي تشعره بقلبك ولا يتجسد لعينيكِ

وعيتك في خاطر الظن حلماً

تجيئين عبرهُ

دون انتظار الزمان

وتغوين أحلام روحي
بما لا يشاء الزمان
ألا أيها الطيف
هذا مدى القلبِ
أقصر عتابكَ
إن المحبة أن تسكن القلب
لا أن تقول:
تناءيتُ
أين شراع الرجوع
إلى مرفأ القلب
ننسى ونذكر
ننأى ونعبر
كلَّ الدروب القفار..
وأنتِ تنادين طيف انتمائي إليكِ
بأحرف نور
بأحرف نار
ولكن
وذكراكِ تلمحني في الضباب
أسارع خطوي
رفَّةَ هدبٍ
هنيهة قربٍ
فأغضي
وكلي إليك يسابق كلّي
وبعد..

الصوت النسائي بالرغم من ندرته يحمل شفافيته الإيمانية والتصوفية الخاصة.

فإن هذا العرض السريع الذي أضاء جوانب من الشعر المتعالي في حلب وبخاصة في العصر الحديث.. هذا العرض يؤكد لنا ضرورة حركة جادة تؤرخ للحركة الشعرية المعاصرة في حلب الشهباء..

❑❑❑

العاطفة في الفكر الروائي عند دوستويفسكي

د. فاخر صالح ميا

مقدمة : لم يجد الفكر الروائي منذ موت دوستويفسكي قبل حوالي مائة عام وحتى الآن تعبيراً سيكولوجياً يعطي للعاطفة ذات المدلول العميق الذي منحها إياه دوستويفسكي، لقد حاول "فلوبير" مثلاً وهو أحد واقعيّي القرن التاسع عشر أن يعطي للعاطفة بُعداً نفسياً في روايته الكبرى "مدام بوفاري" ولكن البعد النفسي اختفى خلف المضامين الجمالية وخلف القالب العام للرواية ولم تعطنا "مدام بوفاري" في النهاية إلاّ درساً نفسياً جافاً يعبر عن بيئة معينة.

في حين أن موباسان، كاتب القصص القصيرة المشهورة لم يستطع في روايته الطويلة "قوي كالموت" أن يعطينا تبريراً كاملاً للارتباط الذي عاشت عليه بطلة الرواية مع الفنان الذي رسم لها لوحة، والذي حاولت أن تحافظ على حبه لها حتى بعد أن بلغت ابنتها مرحلة الشباب وشعر الرسام تجاهها ما شعره تجاه أمها قبل عشرين سنة. هنا أيضاً غاب التبرير النفسي واكتفى موباسان بالقالب الروائي كذلك لم يحاول "بلزاك" في روايته الناعقون أن يعطي مضموناً نفسياً للعاطفة التي يتحدث عنها وقد نجح بلزاك في رواية "الأب غوريو" نجاحاً جعل دوستويفسكي يترجمها إلى الروسية. وعلى كلّ فإنّ مروراً سريعاً بكتاب القرن التاسع عشر الكبار "تولستوي –جوجول –تشيخوف– جوركي" المعاصرين لدوستويفسكي وكتاب القرن العشرين الذين جاؤوا بعده مثل "همنغواي – فيتزجرالد – شتاينبك – كامو" نقول إنهم لم يستطيعوا برواياتهم أن يعطوا لنا بُعداً نفسياً للعاطفة التي استطاع دوستويفسكي أن يرسم فيها أبرز الخطوط السيكولوجية لمفهوم العاطفة في تعبيراته الروائية.. فأخرج العاطفة من القوالب الجمالية والرومانسية التي غرق فيها كتاب القرن التاسع عشر، ووضعها في إطار واقعي وحضاري، وجعل العاطفة أياً كانت تعبيراً عن مكنونات إنسانية بحتة في قالب اجتماعي يشترك فيها الألم مع اللذة والسعادة مع التعاسة والخير مع الشر..

■ لقد نجح دوستويفسكي في رسم شخصياته بشكل يتوافق مع العواطف التي تجوس في أعماقهم.

لقد نجح دوستويفسكي في رسم شخصياته بشكل يتوافق مع العواطف التي تجوس في أعماقهم، وابتعد عن الأساليب الصورية والمادية والتي تظهر واضحة في الأدب المعاصر. والتي تحاول بحث العاطفة عبر المشاركة الجنسية فقط ولم يلجأ إلى المضامين الوجودية في هذه الناحية. كما فعل "كامو" بل صوّر العاطفة على أساس "بعد حيوي" والمشاركة الجنسية انطلقت لديه من خلال هذا البعد ومثلت في نفس الوقت جانباً مظلماً غير واضح في الذات الإنسانية. والتي حاول "فرويد" إلقاء الضوء عليه فيما بعد.

ارتبطت العاطفة عند دوستويفسكي أيضاً بمشكلة الأزلية "الألم"، في الوقت الذي ارتبطت فيه باليأس والانتصار على ما هنالك من فرق شاسع بينهما، وكانت رواياته هنا تنبع من تجربة ذاتية مع اليأس والانتصار..

لذلك فإنّ العاطفة في الرواية الدوستويفسكية ليست إلاّ تعبيراً شخصياً خالصاً عن تجارب ذاتية بين الفشل والنجاح وفي هذه الدراسة سنبين تجربة الكاتب من خلال حياته الشخصية أولاً ثم انعكاس ذلك الأمر ومقدار أثره في رواياته الكبرى.

1-العاطفة والألم في حياة دوستويفسكي:

تلك الشخصيات المسحوقة وذلك الألم الممزوج بالعنف وهذا المزيج الغريب من العواطف الإنسانية التي تتحد مع الرؤى والأحلام والكوابيس، التي تسيطر على أبطال الروائي الكبير ما هي إلاّ نتيجة لمفهوم عميق وغريب للطبيعة الإنسانية، ولقد أعطانا "ديستويفسكي" كأديب ما لم يستطع علماء النفس أن يعطوه في مجال دراسة العاطفة الإنسانية ولقد انبثق عطاء الكاتب من خلال ارتباط معاناته الشخصية بمعاناة أبطاله أنفسهم.

■ *ارتبطت العاطفة عنده بمشكلة الألم في الوقت الذي ارتبطت فيه باليأس والانتصار.*

معاناة الشخصيات المحطمة المسحوقة في المجتمع التي تريد أن تبني شخصيتها وبالتالي عاطفتها على الرغم من الهوة التي تفصلها عن باقي المجتمع.. فالعاطفة موجودة، والاتحاد بها، والشعور بالانتماء لهذه العاطفة مفقودان، ولعل ما هو قاسٍ فعلاً أن نطمع في حب الآخرين ولا نواجه سوى بالقسوة المصحوبة بالعنف وبنوبات الأنانية. هذا هو الصراع الذي تطرحه روايات "ديستويفسكي" دائماً. الشخصيات المريضة سيكولوجياً، الفقيرة مادياً والمحطمة معنوياً والتي لا تنتمي حتى إلى نفسها، الفرد المدمر من الواجهة العاطفية لا يملك ما يقدمه سوى "الضياع والعيش دون هدف محدد" والعاطفة المسحوقة تتجه في النهاية نحو تحقيق ما هو شاذ وغير مرضٍ بالنسبة للآخرين وهذا ما يعرضه ديستويفسكي في روايته التي كتبها عقب عودته من سيبيريا "ذكريات من منزل الأموات" القصص العاطفية التي انتهى أصحابها إلى ارتكاب الجريمة والنفي إلى سيبيريا كذلك الأمر وجود "راسكولنيكوف" بطل الجريمة والعقاب في العالم السفلي مادياً ومعنوياً نحو الجريمة كتأكيد هام في أن الضياع الفكري الذي يعيشه راسكولنيكوف ليس سوى حلقة من حلقات انسلاخه الاجتماعي والعاطفي عن كل ما هو طبيعي واعتيادي في حياة الإنسان.. وأعتقد أنه ليس هناك من نهاية سيكولوجية من الممكن أن يفكر بها أديب يكتب رواية على غرار الجريمة والعقاب أفضل من النهاية التي يتجه فيها "راسكولنيكوف" حاملاً فأسه إلى بيت المرابية العجوز، كي يقتلها ولربما يوجد من الوجهة العاطفية التصاق يمكن أن يقوم بين شخصين مسحوقين اجتماعياً كالالتصاق الذي يربط بين القاتل "راسكولينكوف" والمومس "صونيا مارميلادوف" ولا يفوتنا أن نذكر هنا أيضاً رواية أخرى تمثّل جانباً من علاقات اجتماعية مهوشة هي رواية "مذلون مهانون" التي تُعطي فكرة عن الهوُة التي تفصل بين من هم فوق ومن هم تحت.

إذن ترتبط العاطفة في روايات ديستويفسكي بصراع الإنسان في وجه ما هو قاسٍ وساحق في الطبيعة الإنسانية كما ذكرنا. وإن تبرير الآخر ينبع من دوستويفسكي ذاته الذي عانى في بداية حياته من قسوة والده عليه، تلك القسوة التي صوّر شيئاً من جوانبها في شخص "فيودور كارامازوف" الأب في رواية "الأخوة كارامازوف" وفي قسوة الظروف المحيطة به خاصة بعد نفيه إلى سيبيريا وتدميره ككاتب في بداية الطريق ولعل ما رآه دوستويفسكي في سجنه في سيبيريا، ما يعكس وجهة نظره في أن الطبيعة الإنسانية ذات العاطفة الرقيقة الجياشة، ما هي إلاّ شيء هذّبه تطور الإنسان الطويل على ما يقول هنري برغسون.

غير أن ذلك التناقض الذي يطرحه دوستويفسكي في منطق أبطاله لا يخرج فقط عن إدراك الكاتب للقسوة التي تحملها الطبيعة الإنسانية في ثناياها ومن تجربة النفي والسجن التي عاشها بل من صراع عاطفي

■ *العاطفة موجودة وال... بها والش... بالانتماء العاطفة مفقود...*

حاد عاشه بعد عودته من سيبيريا كسجين ومن ثم كمجند في الجيش الروسي. فبنفس الطريقة التي يصف فيها اندفاع أبطاله نحو ما يحبونه أو ما يشتهونه لأنهم يفتقدون إليه، وبنفس تلك القوة في التعبير التي نشاهدها في رواياته وكذلك بنفس الأسلوب بتعذيب النفس، اندفع دوستويفسكي في حب مجنون أعمى لزوجة معلم شاب كان قد أدمن الخمر، وقد بدأ حبه هذا بصداقة فهمهما دوستويفسكي على أنها حب تخصه به زوجة المعلم الشاب "ماريا ايسايبفا" لقد بدا هذا الحب أخوياً بين الرجل القادم من سيبيريا، وبين المرأة التي لم تفعل أكثر من أنها منحت ثقتها للكاتب الذي ما يزال مجهولاً، ولقد حوّل دوستويفسكي هذه الثقة بينه وبين نفسه إلى حب كبير جارف على شكل الحب الذي تصوره لنا رواياته.. ولقد انقلب هذا الحب فيما بعد إلى مزيج من الجنون والضياع عندما لم تفكر ماريا في دوستويفسكي إلاّ كصديق حميم لها ولزوجها. إلاّ أن دوستويفسكي لم ييأس لحظة واحدة في ملاحقتها بحبه المجنون، ولقد أفسح موت الزوج المجال لدوستويفسكي للاقتراب من ماريا أكثر فأكثر، إلاّ أن "ماريا" ترسل له رسالة تنبئه فيها بأنها تعشق رجلاً آخر وأنها لا تفكر فيه مطلقاً. فما كان من دوستويفسكي إلاّ أن انسحب إلى زاوية ضيقة يستقر فيها باحثاً عن مساعدة يمدها إلى ماريا في حبّ غريمه الشاب، ويعرض عليها هنا حباً أخوياً وصداقة خالصة وهو يعلم أنه لا يستطيع الوفاء بوعده، على أن الأمور التي سارت مع دوستويفسكي في حبه الأول على هذا النحو، لا يلبث في التحسن عندما تدرك ماريا وهي المرأة المتقلبة الأهواء الضائعة. أن دوستويفسكي هو الشخص الوحيد الذي يحبها فعلاً.. ويتم الزواج بينهما ولكنه لا يكون زواجاً سعيداً على الرغم من الحب الكبير الذي يبذله دوستويفسكي لزوجته لأن الكاتب وهُن جسمه بتأثير سنوات النفي والسجن، وهو إلى ذلك مصاب بالصرع وزوجته متقلبة الأهواء يعذبها ضميرها في كل ما ترتكبه، وتشعر بضعف شخصيتها وهي مرتبكة في علاقاتها مع الآخرين وخاصة في علاقتها مع الشاب الذي يلاحق الزوجين باستمرار إلى كل مكان يذهبان إليه.. إن هذا النوع من الحب الذي يصطدم به دوستويفسكي يعبر عنه في معظم رواياته "الأبله" "الشياطين" "الإخوة كارامازوف" وخاصة في روايته "الزوج الأبدي" أما في رواية "المقامر" فإنه يصف حُبّاً من طرف واحد. تلك التجربة التي خاضها في حياته مرتين كانت الأولى مع زوجته "ماريا ايسلييفا" وكانت الثانية مع الفتاة الطالبة الجامعية "باولين سوسلوفا" المتحررة فكرياً والملحدة والمتأثرة بالأفكار الأوربية المستحدثة، والتي لم يؤمن بها دوستويفسكي في يوم من الأيام. وعندما رفضت باولين حبه لأنها اتخذت عشيقاً لها، طالباً أسبانياً يقدس الحب الحر كما كانت باولين تقدسه.

تدل الحياة العاطفية التي عاشها دوستويفسكي على اندفاع كبير تجاه من يحبهم وإصرار عنيف تجاه ما يشعر به نفسه، ولربما لا تكون هذه المشكلة مشكلة دوستويفسكي وحده. لم تعد مشاكل دوستويفسكي العاطفية بعد موت زوجته وفشل علاقته بباولين مثيرة للاهتمام، لأن دوستويفسكي بذل جهده بعد فشل علاقتيه السابقتين في جعل علاقاته النسائية مستقرة. فتزوج كاتبة الاختزال "آنا سنيشينكا" التي أملى عليها روايته "المقامر" أعجب دوستويفسكي بآنا وطلب منها العمل في إتمام الفصول الأخيرة من روايته "الجريمة والعقاب"، ثم جلس في أحد الأيام يحدثها قائلاً: إن هناك "رساماً في مثل سنه يعيش وحيداً مبدد الأحلام مشرد العواطف يلتقي بفتاة يفهمها وتفهمه فتنتعش روحه، ثم قال لها تصوري أن هذا الرسام هو أنا وأن هذه الفتاة هي أنت وتصوري أنني صارحتك بحبي فماذا تقولين فأجابت الفتاة: أقول إنني أحبك وسأظل أحبك مدى الحياة" (122–123–127) ويتم الزواج الذي يبدو وكأنه زواج سعيد.. وقد تحقق ذلك فعلاً.

تتوقف الحياة العاطفية المضطربة التي عاشها دوستويفسكي في هذه النقطة ولقد وقّرت آنا

لدوستويفسكي ما استطاعت من أسباب الراحة، إلاّ أن الكاتب كان يتجه حثيثاً إلى نهاية حياته خاصة بعد موت ابنه ألكسي وصدمته بذلك.

2-العاطفة والألم في الفكر الروائي عند دوستويفسكي

ليست القصص العاطفية التي يعرضها علينا دوستويفسكي في رواياته سوى مرآة تنعكس من عليها حياته العاطفية الخاصة فكثيراً ما يذكرنا "ديمتري كارامازوف" بحبه المجنون لـ "غروشنكا" باندفاع دوستويفسكي ذاته، في حين أن الرفض الذي يشعر فيه بطل "المقامر" في الرواية التي تحمل نفس الاسم من قبل "مدموازيل بلانش" إنما يذكرنا برفض باولين له أثناء انكبابه على القمار.. وقد ظلت "بلانش" لا تطيقه خلال الأيام الخمسة عشر الأولى.

■ ثمة شخصيات مريضة سيكولوجياً وفقيرة مادياً ومحطمة معنوياً حيث لا تنتمي حتى إلى نفسها.

كانت "المقامر" انعكاساً تاماً لعلاقة باولين مع دوستويفسكي، وازدرائها له وجعل علاقتهما من طرف واحد، وقد ترك دوستويفسكي في تلك الفترة أثراً لم يعره النقاد اهتماماً على الرغم من القضايا التي يطرحها، والتي من أهمها مشكلة الإنسان المسحوق. وكان هذا الأثر رواية "في قبوي" وهي تتحدث عن معاناة رجل تخطى سن الشباب وبدأ يسخر من أحلامه وآماله والمثير في الموضوع أن هذا الشخص لا يتكلم عن عواطف كان يملكها وإنما عن أحلام مدمرة وعن انسحاق كامل لذكريات وأحلام شبابه ويذكرنا ذلك بدوستويفسكي الذي عاش تجربة حقير القبو حين كان خارج روسيا يلعب القمار في "بادن بادن" مما اضطره أن يعيش في فندق لا يقدم إلاّ الشاي بعد أن خسر كل ما كان يملكه، بما في ذلك باولين وقد أوحى هذا الموضوع لدوستويفسكي بفكرة رواية "الجريمة والعقاب" بنفس الطريقة التي استمد منها فكرة رواية "في قبوي" فالترابط بين "حقير القبو" ودوستويفسكي المنعزل في غرفة ضيقة حقيرة بعيدة عن العلم أوحى له بصراع مع وجود معادي، فسخر من ذكريات شبابه. الذكريات والأحلام التي كان يتمنى أن يحققها في حلقة "بتراشفسكي" والتي كانت السبب في نفيه إلى سيبيريا.. والعواطف والآمال التي بناها على زواجه من "ماريا" ثم الفشل الذي عاناه من علاقته مع "باولين" كل تلك الذكريات التي لربما سخر دوستويفسكي من نفسه، ومنها وهو يقبع وحيداً في غرفته بالفندق دون طعام، إنّما جعل "حقير القبو" يتحدث عنها بسخرية وتهكم وحقد "أنا رجل مريض أنا إنسان خبيث لست أملك شيئاً مما يجذب أو يفتن" (180-181) ويهتف في نهاية الرواية على لسان "حقير القبو" وتأكيد لشخصه هو: (لقد دفعت في حياتي ما لم تجرؤوا أنتم أن تدفعوه إلاّ إلى النصف [15-17]) هنا لا يحتاج إلى تفسير فالجملة تذكرنا بسيرة دوستويفسكي الذاتية.. وهي صرخة ناقمة على الفشل الذي كان بحلقة بتراشفسكي وانتهى بعلاقات عاطفية فاشلة خرج منها دوستويفسكي بائساً فقيراً معدماً، مدمن قمار، سكيراً، فاشلاً في الحب والحياة معاً، أضف إلى ذلك أنه سجين لم يعره النقاد أي أدنى انتباه في يوم من الأيام عدا كلمات السخرية التي كانت تنهال على مؤلفاته.

إن القصة الوحيدة القريبة من الأجواء العاطفية في رواية "في قبوي" هي علاقة "حقير القبو" بالمومس "ليزا" وهي علاقة تعيد إلى أذهاننا أحداث الجريمة والعقاب بإطار مغاير بعض الشيء.. (حقير القبو) يُفرغ كل ما يعتمل في نفسه من الحقد في المومس "ليزا" فيشتمها ويلعنها ثم يطردها.. وهذا الارتباط العاطفي الوحيد إنما هو ارتباط شاذ بين اثنين شاءت ظروفهما الاجتماعية أن يلتقيا على طريق الألم والتناقض الإنساني. ليست رواية "في قبوي" سوى قصة صغيرة بسيطة في إطار لطيف يدل على عبقرية دوستويفسكي،

■ العا... المسحوقة ت... في النهاية تحقيق ما هو ...

وقد كتبها أثناء احتضار زوجته وانقطاع علاقته بباولين مما يوضح النغمة الأساسية فيها حيث أنها واحدة من أقتم روايات القرن التاسع عشر بالنسبة لفكرة الإنسان في العالم السفلي.. الجريمة والعقاب "العالم السفلي" الجريمة والعقاب "العالم السفلي" (هكذا سقط الوهج الأبدي الذي أشعل الرمل، كما يقع الحجر تحت الزناد لمضاعفة الألم)[96–97] وكذلك في الأبله والشياطين وقد كتبها عندما كان في أوربا مع زوجته وفيها يحاول أن ينقذ المعايير الجمالية للعالم الإنساني. كما حاول "دون كيشوت" في رواية "سرفانتس" الشهيرة إنقاذ جمال العالم الإنساني من الشر الذي يقع فيه، هنا في رواية الأبله حيث تتحول العواطف والآلام إلى مزيج من رؤى جمالية ومن اختلاطات بعالم مسيحي كامل نعثر على شخصية دوستويفسكي "الحقيقية" دوستويفسكي الذي يريد أن يرى العالم الإنساني على حد تعبير إيفان كارامازوف (مليئا بالتناسق والانسجام خاليا من الشر والألم)[424–425].

الأبله (الأمير ميشكين) الذي جاء من مصح شنايدر في سويسرا إلى روسيا يواجه منذ وصوله معنيين من معاني الجمال الأول "آجلايا ليبيديف" والثاني الجمال الكلاسيكي الكاثوليكي في حين أن الثانية هي الجمال الذي يستطيع أن ينقذ العالم على حد تعبير دوستويفسكي ذاته.

يحمل ميشكين قطعة نقد ذات وجهين. الوجه الأول توجد عليه صورة "آجلايا" والوجه الثاني عليه صورة "ناستاسيا" وقطعة النقد هذه هي الحد المدمر لفكرة الأمير ميشكين ذاته.. إنه المسيحي الذي دمرته امرأة الرمز الجمالي، الذي يبغي الجمال والذي دمره الجمال، أما العاطفة فليس لها في الرواية إلا دور رمزي حيث تحتل الرموز الجمالية المكان الأول.

ما الذي حل بمفهوم العاطفة والحب عند دستويفسكي ابتداء من روايته الأولى "الفقراء" وانتهاء بروايته الأخيرة "الإخوة كارامازوف".

لم تعد العاطفة، وخاصة عاطفة الحب، في مفهوم دوستويفسكي، وخاصة في رواياته الأخيرة سوى ضريح من الآلام المصحوبة بتيارات العنف والهوى الجارف مع الشهوة العارمة ولم تعد تمثل ذلك النقاء وتلك البراءة اللتين نعثر عليهما في روايته الأولى "الفقراء".. فالعاطفة هنا لم تعد عاطفة "مذلين مهانين" فقط وإنما عاطفة حاقدين يمتلؤون بالغيرة وينطبعون بطابع التدمير، لأنهم مدمرون أصلاً خاصة النساء واللائي يملكن دائماً ذلك الحقد الدفين والمخيف، وكأنه فطرة فيهن منذ نشأة الخليقة والذي يظهر في طفرة من طفرات اللاشعور في أغلب روايات دوستويفسكي.

تتجه العاطفة إذن لتأكيد مصير بطل آخر من أبطال دوستويفسكي وهذه المرة مصير ديمتري المنتظر خلف قضبان السجن كتأكيد درامي لفشل البطل العاطفي في الرواية الدوستويفسكية.

هناك في رواية "الأخوة كارامازوف" نماذج مرسومة بدقة لأشخاص يتحركون وفق مصائر يشغل مركزها الدوافع السيكولوجية، "فإيفان كارامازوف" رجل الأفكار المثقف القادم من أوربا الغربية يقف على طرفي نقيض من ديمتري السلافي صاحب العاطفة الجياشة، واليوشا الأخ الأصغر القديس بقالب مسيحي محض يذكرنا بفلاسفة العصور الوسطى المدرسيين. مع أن دوستويفسكي حاول أن يوحي لنا في الرواية أن الحل كامن فيه، أما سميردياكوف الأخ غير الشرعي فهو لا يشكل مجرد "رجل نصف" بالنسبة لإيفان وإنما بالنسبة لفكرة العاطفة الموجودة في شخص ديمتري. فسمير دياكوف يمثل نصفاً غير كامل من كلا الأخين. نصفاً بالعاطفة ونصفاً بالأفكار، وهذا ما يجعله يرتبط بين الاثنين ويجعلهما مسؤولين بطريقة من الطرق عن

موت الأب "فيودور" فجميعنا نعلم أن سميردياكوف هو الذي قتل الأب وألصق التهمة بديمتري في الوقت الذي يعمد فيه سميردياكوف إلى عملية القتل وهو يكلم إيفان.

خاتمة : تذكرنا القصص العاطفية في روايات دوستويفسكي بكوابيس الأفلام السينمائية الحديثة، علماً أنه ليس شكسبيرياً في نمطه إلاّ أنه كاتب نموذجي مخلص لعمله مبدع فيه، يدرس سيكولوجية الأفراد أكثر مما يخطط في رواياته. استطاع أن يحلل عاطفة الحب قبل أن يقوم فرويد بتشريح الدماغ الإنساني ومن ثم تحليل النفس الإنسانية. سبق علماء النفس في فهم سيكولوجية العاطفة، واستخراج الألم من جذور النفس البشرية، وأعطاه مفهوماً عميقاً توصل إلى أعمق أعماق النفس البشرية، وفصل بين الرجل والمرأة من الناحية السيكولوجية، وأعطانا مفهوماً عاماً عن العلاقات المشوشة القائمة بين النساء المريضات نفسياً، التائهات والمختلات عقلياً، وبين الرجال المندفعين بآمالهم وعواطفهم وحبهم الجامحين بخيال العبقرية، الذين يريدون أن يحققوها والتي يعانون منها كما عانى هو ذاته منها!

▪ ترتبط العاطفة لديه بصراع الإنسان في وجه ما هو قاس وساحق في الطبيعة الإنسانية.

دوستويفسكي ذلك الكاتب الروائي الذي انتهت حياته بمثل ما بدأت عاصفة غاضبة هوجاء مترنمة من الغضب، ومتشامخة من كثرة العواطف الجياشة، عبقرية في عنفوانها، ومحببة في جبروتها، ومتألمة لمصيرها، ومصير بني البشر. سيمضي وقتٌ ووقت طويل قبل أن تبدأ حياة أخرى فريدة ومشابهة لحياته، ليس ككاتب فقط وإنما كشخص في هذا الوجود أيضاً.

❑

▪ المصادر :

1- روايات دوستويفسكي

2- رواية المقامر ترجمة. د. سامي الدروبي موسكو 1987

3- رواية في قبوي ترجمة. د. سامي الدروبي موسكو 1970

4- ريتشارد بيس: "دوستويفسكي" دراسة لرواياته العظمى ترجمة عبد الحميد الحسن. موسكو 1976

5- برغسون "منبعا الأخلاق والدين" موسكو 1989 ترجمة بوريس تشوكوف ص160

❑❑❑

واحة الشعر

□□

شبيهان

شعر: ثائر زين الدين

أمرُّ بها قربَ مبنى البريد
أحدّقُ فيها
تضيءُ كقطعة شمسٍ يخبئها الليلُ...
أرغبُ لو أن شيئاً يحركني
فأسلّم
أسألُ عن حالها
عن شوارعِ بلدتِها
عن متاحفِها ومسارحها والحدائقِ.
أسألُ: أيُّ الشياطينِ
أخرجَ حوريّةَ الماءِ من غابةِ الحورِ؟
ثُمَّ رماها إلى الرملِ!
أسألُ: كيفَ التقينا على شاطئِ القيظِ
والأغنياءُ يفرونَ منهُ إلى بلدينا
وأمضي
وأمضَغُ من سَلَّتي حفنةً من وعودْ.
أمرُّ بها كلَّ يومٍ
فتألفُ شكلي؛
تطيّرُ حولي فراشات بسمتها
وهي تدركُ أنيَ لستُ زبوناً
فيعوي فؤادي كذئبٍ؛
-ألا أيُّها الربُّ
كيفَ تصيرُ الحديقةُ عينينِ؟
كيفَ يصيرُ محيطُ حليبٍ
حبيساً بحمالة الصدرِ؟!
هل هذهِ قامةٌ؟!
أم دروبُ شموسٍ
طريقٌ من الخوخِ واللوزِ!
يا أمهرَ الصانعين
أترضى بتُحفتكَ الذهبيّةِ
كأساً يُقدّمُ
أو قطعةً من نقودْ!؟.
أمرُّ بها كُلَّ يومٍ
يوحِدُنا البحثُ
حينَ تفرّقنا الموهباتُ...
شبيهانِ يا أختُ
ما كنتُ أشرفَ منكِ،

وما كنتِ أحوجَ منّـي!
تبيعينَ هذا البهاءْ.
وأبحثُ عَمّنْ أبيعُ لهُ العلمَ
لكنَّ عندكِ في كلِّ حينٍ زبوناً
وما سامَ علميَ إلا الهواءْ..!!
شبيهانِ يا أختُ!.
جاءَ بكِ الجوعُ من بلدٍ تطعمُ الكونَ
جاءَ بيَ الـ...
كَمْ كرهتُ طحالبَ هذا الزمانِ
ولبلابَهُ الرخوَ،
كَمْ أرّقتني العجولُ التي صَاغها الناسُ
من ذهبِ الخوفِ.
نحنُ شبيهانِ يا أختُ
لكنني الآنَ أشجعُ منكِ!
سأهربُ من شبحِ هذي المفازةِ،
من طلحِها
من ثغاءٍ -أكادُ إذا أنصتَ العقلُ- أسمعُهُ
حين تنفدُ آبارُ أوهامِهم؟
سوفَ أهربُ...
من لبنٍ فاسدٍ وثريدْ!
سأهربُ
من خلفيَ البحرُ - أعلَمُ!
من خلفيَ الفقرُ - أعلَمُ!
ما من سبيلٍ لأجعلَ هذا الفؤادَ يغرّدُ
مثلَ البلابلِ

إلا الهروبُ من الرمل
لستُ شجاعاً لأسفَحَ بعضاً مَن العُمرِ
كي أشتري سقفَ بيتٍ
ولستُ شجاعاً
لأفصد هذا الوريدْ.
فيزهرَ قيصومهم زنبقاً بلدياً
سأهربُ!
ما حاجتي لملاعقَ من فضةٍ
حينما يكسرُ الذلُ نابي!
وما حاجتي لمغاسلَ من ذهبٍ
حين أبصقُ فيها دماً؟!
فليقل شامتٌ ساخراً
"حصرمٌ عِنَبُهمْ؟!"
وليقل صَاحبٌ حانياً
"كنت أجرأ منا جميعاً!"
سأهربُ...
كم صحتُ:
"يا أبتي رُدَّ كاسكَ عَنّي"
ويا وطني أنتَ وَحدَك جَرّعتنيها!
ووحدكَ طاردتَ قلبي كعنقاءِ أسطورةٍ
سوفَ أهربُ:
يا أهلَ هذي البلادِ الغنيّةِ
هذي البلادِ الفقيرةِ
يا أيُّها الطيّبونَ
ولستُ ألومُ سوى مهجةِ الزاهدِ

المتصوّفِ بينَ ضلوعي،
سوى حلمٍ كانَ يمتدُّ
حيثُ ترفرفُ ضادٌ!
ولستُ ألومُ سوى كوكباتٍ من النخلِ
أوهمتنـي أن أهلـي استراحوا بأفيائهن
قبيلَ الرحيلِ إلى الشامِ!
لستُ ألوم سوى وشوشاتِ الرمالِ
يرددنَ: "عادَ الفتى نحوَ أرضِ الجدودِ"..!!
وكيف نلومُ على الشرِ جارتنا
حين تقذفنا الأم -من رحمها- في الدروبِ؟
بريءٌ إذاً أَثْلُكم من دَمي.
وبريءٌ أنا من لغاتٍ تسيلُ على الطرقاتِ
الجميلةِ
تدخُلُ كلَّ مشاريعكمْ،
ردهاتِ البيوتِ،
المعابدِ،
تحفُرُ لكنتها فوقَ ألسنةِ الصبيةِ
الذاهبينَ إلى غدكم عُزّلاً
وبريءٌ أنا من كتائبِ أبرهةَ الأعجميِّ،
ومن قعقعاتِ الحديدْ!
سأهربُ.
مثقلةٌ كبدي بالمرارةِ
لكن روحي سعيدْ!

❑❑❑

هــروب

شعر: منير محمّد خلف

مرّةً..

قال لـي صاحبي:

من هنا لا تمرّ..!

..المناديلُ مغبّرةٌ بالبكاءِ،

الشوارعُ ملتفّةٌ حول بعضِ النّساءِ،

اللواتـي نسجْنَ من الفجرِ قاماتِ حزنٍ،

يزخرفْنَ أحلاقنا بصقيع الجهاتِ.

حماماتُنــا فــوق ســطحٍ غريــبِ الصّباحاتِ.

تنغرسُ المرحباتُ بطين الفراقِ،

وتنقرضُ الأغنياتُ

على آخرِ الفرحِ المتورّطِ

في عشقنا الآدميّ.

..أنا!

يا أنا..!

هل ترى غيرَكَ اليومَ يبكي

على جثّةِ الوردِ،

يفتحُ نافذةً لطيور الغيابْ؟

هل أنا مفردٌ لا رفيقْ..؟

أمْ أنا شرفةٌ

تتوزّع بين شبابيكِ موتٍ.. حريقْ..؟

أمْ لنا أن ندخّنَ أحزاننا

أو نغادرَ أحلامَنا

كــي نستلَّ فــي آخـر العمـرِ زهـر بداياتنا

ونكسّر أغلالَ مَنْ ربطونا

بصخر النّواحْ؟

إننا نملكُ الماءَ والطّينَ،

نفتحُ أبراجَنا للحمامِ،

نُغلِّبُ أدمغةً

قد تكلّسَ فوق سطوحِ قبائلها

سُلَّم العاطفَهْ.

ثمّ نُطلقُ أطيارَ صرختنا

ونحاربُ مَنْ لا يُحاربُ أكفانَهُ السُّودَ،

نُغلقُ بابَ الفضاءِ أمام ادّعاءاتهم

وخرافاتهم وأقاويلهم

ثم نُشعِلُ في قاع أحلامهم
حَطَبَ الذكرياتِ
ودنياهُم الزائفَهْ.
إنّنا إنَّهم..
إنّهم يحملونَ توابيتَ أحزانهم،
يخرجون من الموتِ..
قاماتُهم من دخانٍ تعرّى من الأفقِ.
.. لا يتركون أناشيدَ غربتهم
عند أيٍّ من العتباتْ.

ربما خانني بعضهم،
ربَّما تُعلِنُ الأرضُ توبتَها
ثم تُبكي قرنفلةَ النّهرِ.
..نارُ القصيدةِ لم تُشعلِ الماءَ
في رُكبةِ الموجِ
لم يعرفِ الرّاحلون طريقَ دمي
ونشيدَ عصافيرهِ الخائفَهْ.

كنتُ طفلاً
(يرى ما يريد)
ويقطفُ ممّا يراهُ ثمارَ التّعبْ.

ليسَ عندي من الموتِ حتّى أموتَ
أُسدِّدَ فاتورةَ الجرحِ،
لكنّ عندي من الحزنِ
ما يجعلُ القلبَ نافورةً من خيول البكاءْ..
إرأفي بالطيورِ
التي رفعتْ أفقها من حقول دمي،
إرأفي بي،
أنا أرضُكِ الـ تشتهي غيمةَ الضوءِ
كي تسكبي صوتَكِ الحلْوَ
في شهقاتي الجريحةِ
في زيزفوني القتيلِ
على جثّةِ الأرضِ والكائناتْ.

صادري الهَمَّ
هذي حدودُ يديَّ ملطّخةٌ بالرحيلِ.
..انزعي من شقوق دمي شوكَ يأسٍ
تحاصرُه دمعةُ الرّيح
كم تتحجَّرُ في مقلةِ الوردِ.
..لا أشتهي غيرَكِ اليومَ..
ياااااهْ..!
كم تكون التشابيهُ أقزامَ من ورقٍ
عند باب حضوركِ
يا رحلتي.. ياحنيني
ويا زهرَ حسرتيَ النازفَهْ!!
أملي أنْ تصيرَ يداكِ يَدِيْ
ثم تصبح كلّ الأصابعِ

داليةً تستُر القلبَ
ممّا تعاني البلادُ
وممّا أعاني أنا
من قساوةِ هذي المدينةِ والناسِ.
والكلُّ في كلِّهم محضُ عارٍ
وخطْواتُهم نحو نهر الحياةِ
تظلُّ مقيّدةً.. واقفَهْ

حُلُمي أنتِ
يا كلّ آماليَ الطالعاتِ
من الشرقِ والغربِ
والغرب والشرقِ
والجهةِ المستحيلةِ..
من كلِّ أطرافِ عمري،
ومن جهةٍ جهلَتْها القوانينُ،
لم يكتشفْها سوى العاشقينَ
الذين رأَوا ما روتْهُ البلادُ
من الليلِ والويلِ
والرّحلةِ التّالفَهْ.

قال لي صاحبي.. ومضى..
صاحبي أخذوهُ بصمتٍ من البيتِ
صاروا يصبُّون فوق يديهِ جحيمَ السّؤالِ،
ومازال مثلي يُلقِّنُ نَزْفَ أصابعهِ أنَّهُ خضرةٌ
لفساتين هذي البلادْ،
سُكّرٌ في حقائبِ أطفالها.
ينحني في خشوعٍ
أمامَ قداسةِ أنهارها،
يتشيَّأُ في نفسهِ
ثم يخنق فينا هبوبَ الأرَقْ.

أقفلَتْ وردتي صوتَها،
ودمي راح يُطفِئُ أفراحَهُ،
صاحبي صار مثلي
يُقشِّرُ أشواقَهُ المحرقاتِ.
أنا كنتُهُ،
كان يمشي وكنتُ الطّريقَ،
أنا ضيّعَتْني المنافي
وصادرني اليأسُ.
.. حطّتْ على كتفِ الرّوحِ
قُبّرةٌ من صراخٍ.
..توضّحَ كلّ الذي بيننا،
حنّطَ الحزنَ فينا
وغيّبَنا اليأسُ
في بركةٍ من غَسَقْ،
سَرَقَ الماءَ والطينَ
من شفةِ الماءِ والطينِ
ثم انطلَقْ

*   *   *

قصائد

شعر: صاحب خليل إبراهيم*

1 . الزوبعة:

تستديرُ العيون
رأسُهُ
يستديرُ بغير قرارْ
باتجاهِ اليمين
باتجاه اليسارْ
جَسَدٌ
واهنٌ
كُلُّ أطرافِهِ الأربعه
قُطِّعتْ....
وزِّعتْ...
في لظى الزوبعهْ

2 . أوهام:

بدلاً منْ فجرٍ موعود
يجمعُ في سَلَّتِهِ
جمجمةَ العالَمْ
ويلمُّ غبار الخُلْد
في رأسٍ يسقطُ في العَفَنِ!

3 . الفيل

يَتَدلّى فيلٌ
مِنْ سَقْفِ الحجرةْ
ينفخُ في
قَصَبَهْ
هَبَّتْ
ريحٌ
سَقَطَ الفيلُ على العَتَبَهْ

4 . العنكبوت

يصنعُ بيتاً
في الهواء
يرسُمُ فيه العنكبوتْ
وحينما
يلمسُهُ
يموتْ

5 . صراخ

تصرُخُ الرِّيحُ في
غابةٍ

عارِيَهْ
مُسْرِعاً
مَرَّ في أُفْقِنا
جَفَّلَ السَّهْمُ منهُ الوريدْ

6 . اليباب:

المواسمُ قد خَبَّأتْ
بذرةً
في اليبابْ
دَثَّرتْها بريحِ الفضولْ
نبَتَتْ
زهرةً
عابقةً
في شفاهِ السَّرابْ

7 . القبّعة

اتخذتُ مِنَ الموتِ لي قُبَّعَهْ
فمَشَيتُ
خافَ ظلي
فأربكني
قادَ خطوي إلى الزوبعهْ

. العراق .

❑❑❑

صـــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

إنَّـــها هـــنَّ

شعر...عبد اللطيف مهنا

سـورة النيـل

شعر: أمجد محمد سعيد

تَخْتَلِطُ الظلمةُ والماسُ
وتمشي حضرَةُ النارنجِ في عينيكِ
هذا آخر النيلِ
وهذا أولُ البحرِ
جلسنا... برهةً
عند التقاء الماء بالماءِ
وذوب الحُلمِ بالزرقةِ
كُنّا صامتينْ
نمسك ما ينسَلُّ من أكبادنا
شيئاً
فشيئاً
من عصافير المساءاتِ
ومن أحداقِنا
ما ينطفي قبل أوانِ الفجرِ
هل نبدأ..
كنا قد نشرنا في ضبابِ الصبحِ
أحلاماً.. ويأساً
ومضينا...

من فضاءاتِ النهار الموصلّي
الأفقُ
هل يمنحُ أُفْقاً؟
والفناراتُ
شبابيك على الغيبِ
.كما نعرفُ .
ظِلُّ الوَعْدِ...
إنّ البحرَ لا يمنحُ وعداً
إنّهُ يُسلمنا للموجةِ الأخرى
وللحلم العتيقْ
يسطع القلبُ على ضوءِ الفوانيسِ
غزالاتِ الطريقِ...،
آبتدأت ثانيةً فوضى دمي
وآستنفرت روحي يدويّ الزمانِ...،
النورسُ البحريُ
يستيقظُ فوق الماءِ مذهولاً،
ويغفو طافياً، سكرانَ،
والنورسُ... يأتي..

دائماً... تأتـي النوارسْ
شكل دَمْعٍ
طافحٍ بالدمع
أو شكلَ عرائسْ
***
بينَ ضبابِ البحرِ.. أو دجلةَ
أو ما يُشبه البحرَ هنا
أو دجلة ها ..ها .. هناكْ..
ودائماً.. تضيع بين نور الماء والحصى
النوارسُ الخفيضةُ الجناحِ،
تستفيق من دُنى إلى دنى
وتستفيق من هوى إلى هوى،
النورسُ... قلبٌ.. أم حجرْ..؟
ونحن في رؤى نوارسِ المياهِ
حلُم صيفٍ..
أم مَطَرْ؟؟
**
ساهماً.. بينَ عمودينِ، بعيدينِ
من المرمر والنور..
معي أنتِ
معي عيناكِ،
فستانُكِ يَطّايَرُ في أولِ هذا الليلِ،
في أول هذا الثلجِ،
في أول هذي الريحِ،
خوفٌ.. هو ما يشبه دمعاً،

هو ما يشبه ضحكاً،
إنه طينٌ رقيمي،
فيه أوراق نهاري،
وملاءات ظلامي،
إنه الجَنَّةُ ، تسري
بين أهوال جحيمي...
***
من صعيد الجُرحِ،
من رَقَّةِ طير الروحِ
من بَوَّابةِ الدلتا
ومن شطِ الفراتينْ
دَخَلْنا أرض مصر اليومَ
منذ البدءِ كنا آمنينْ...
منذ بدءِ النبعِ كنا مؤمنينْ...
وتواترنا... وكنا داخل الصمتِ غناءً،
داخل الوردةِ ناراً،
كانَ نور الفقراء الخاشعينْ...
يحتمي بالحبِ
يجتاز عذاباتِ السنينْ...!!
ألقلعةُ واحدةٌ
حجر القلعةِ من جُرْدِ من المَوْصِلِ،
أو من أعلى النيلِ
شبابيكُ القلعةِ
من شارع مصر النيلَ ألامِسُها،
أو من جامع ذي النونِ،

جيادٌ تركضُ تحت المطر العربيِّ
وأقمار تبزغ من قلب الزرقةِ
أمشي... أمشي...
المرمر يكشف أعجوبَتَهُ
نستلقي فوق حريق الرّمّانِ
ننام على أرصفةِ القلعةِ،
نستثني أياماً... ساعاتٍ ... وقروناً،
من صمتِ الموتِ،
ومن خوف الأزهار،
ونجمان.. يركضُ ..قُدّام السرطانِ،
جواداً مجنوناً يدخُلُ في غُرَفِ الصلبِ...،
رَكَضْنا، في أول أيام الغابةِ
في غبش الفُسْتُقِ،
هل يغلبنا التدخينُ؟!
وهل يسقطنا هذا القلبُ التعبانُ؟!
نجمانْ...!!
أية ضاحيةٍ نملكُ، إلا الدّيْرَ،
وغضبةَ حقٍ،
وكؤوسَ نبيذٍ
وبقايا أصحابْ...؟!
لكنّا نَسْتَنْفِرُ عند غيوم القلعةِ
أدمعنا.. ودمانا
نستنفرِ كل تواريخِ العشبِ،
ونمسك أَحْصِنَةِ الليلِ،
وأعراقَ المرمرِ والتينِ،
نركضُ.. أذكرُ شطّيْنِ، ومئذنةً،
وزقاقاً من طينْ...
يوشِكُ أنْ يقتلنا الحزن الغامِضُ،
ظلُّ الغابةِ،
والشجرِ النهريِّ،
ونركضُ.. مثل الخيلِ العطشانةِ،
عند بداياتِ النهر الشرقيِّ
القلب يَخِفُّ
النيل هُنا.. نبكي.. أبكي
فيفاجأني الشيخ الأعمى،
عند زقاقِ القطانين
ويحملني ثانيةً حتى القلعةِ
يمسكني من كتفيّ،
وثانيةً.. قرب الغوريّةِ
يقرأ لي آياتِ الكرسيِّ
ويدخلني المسجدَ...
باستحياءٍ، أعطيهِ جنيهاً.. ورقاً مشقوقاً،
في أول أيامِ الأضحى
أدخلُ مصرَ.. أصلي.. وأضمُّ حواريّينَ،
ومهمومين،
ومحمومين بنار العشقِ،
إذنْ.. من زهرةِ بابّونجَ،
فوق سفوحَ الدّيْر المعشوشبِ،
حتى موسيقى الصلواتِ النيليةِ،
أفقٌ واحدٌ

في بستانٍ واحدْ
يمتدُ من الصبحِ الآشوريِّ،
إلى عينيكِ،
ومن عينيكِ إلى جَنّةِ أخناتونْ....
****
ومضينا.. من ذرا آشورَ،
من ثورٍ يرّشُ النورَ في الآفاقِ،
والحكمة في الأرضِ
ندير الزمنَ الماثِلَ فينا
نقــرأ التــاريخ فــي ميــدان (رمسيسَ)،
وفي متحف (أَلْمَنيا)
وكُنّا .. إذْ نَفُكُّ ا لطينَ
عن دمعةِ (كلكامِشَ)
نُعلي صَرْحَ (مِيْنا)
إذْ قرأنــا ســيرةَ الأرضِ
وأشواقَ التواريخِ،
لنستطلعِ أزماناً، ونمشي في زمانْ
نتملّى في المكانْ..
يَستضيءُ الآسُ في ظلِ هواكِ،
النيلُ ، والجسرُ، وأنتِ،
الطبعةُ الأولى من (الأهرامِ)
قلبي في يديكِ.
الزَّعفرانُ، الناعِمِ، السائِرِ، في دفءِ يديكِ،
انتبهتْ عيناكِ منذ الموجةِ البيضاءِ
منذ النورس الأول في حلمِ الفصولِ
انكشفَ الليلكُ في صَدْركِ،
واشتاقَ صفاءَ الروحِ في روحِكِ،
للصيفِ،
وغَنَّتْكِ الحقولْ...

***

* هو الصديق نجمان ياسين
. العراق .

❑❑❑

من البحر للبحر

شعر: هاجم العيازرة

هاته من رعاف الحريق وألسنة
الاشتعالْ
جرعةً جرعةً لفم
تسكب النار في شفتيه هجير
الزمان السبوق الذي
يرفض
الانتظارْ
هاته من دمي للكروم اندلاقاً
تهدهد ذراتها مزنة والعناقيد
توقظها الأمنيات
يزّم خطاها الرحيل إلى
المعصرةْ
هاته علّني أمتطي الضوء..
عمق المدى هارباً من جواب
يخالف معنى
السؤالْ
هاته قبل أن يذبل الحور
والنهر يجرف حلم البساتين
أو ربما
يفتح الصبح أجفانه للفراغ
ويمضي به للبوار،..
لأشجاره العاريات
وأغصانها
المقفرةْ.
هاته.. فارتداء النجوم وشاح
اللجوء إلى الأرض والبحث
عن عاشق هارب من صقيع
يزور اشتهاء الحريق
ويرسو على شاطئ فيه
يحلو اجتراح الأماني..
ويحلو اغتصاب
الرمالْ
هاته قبل نوم النجوم، وطيفك
يزهو رويداً رويداً وعيناه

تفترسان انزلاقاً شهيا
يداهمني غفلة، والضباب الكثيف
يلف المكان....
ويكسر كأساً حنوناً
يهز دمي كلما داعبته الأصابع
أو مزَّغته
الشفاهْ
هاته قبل بدء الزحام بحلق
يجرِّحه الشوك حيناً
وينصبّ فيها المرار
فتنداح غصّاته لهباً فيه
طعم
البكاءْ
هاته قبل أن أسدل الجفن ليلاً
وأغفو على أمل أن
أعود بحلم
يراود نومَيَ أو..
يستقر هناك
لأحمل وزر الهزائم صمتاً مريباً
وأقذف من مطلق الموت صوتي
هياجاً رياحاً
تموج، تمزّق عاصفة
أرهقتْ وقع خطوي..
وبدء النهوض ارتقاء

وأبذر قمح يدّي بأرضٍ
تسلقها الصيف نهراً من الحر
يشوي مفاصلها ثمَّ
أسكب من غيمة الصدر
غيث
الحياةْ
لم أعد مقنعاً مثلما كنت يوماً
أقاسمهم خبز أمي..
ووهم السراب، وخابية
تقنع الشاربين، وبعض الشعاع
المشتت في كل ركن
يعاني عذاب الرطوبة
موت الذبالة، همَّ الليالي..
ووهم
النهارْ
لم أعد قادراً مثلما كنت يوماً
أسابق وعياً وأمثُلُ فيهِ
إلى الآخرين شموساً وعشباً
يبلله عرق العائدين من الحقل....
والذاهبين إلى أمل
لم يزل خلف وقع الخطا حين
يشتدّ في زحمة الراكضين
الغبارْ
لم أعد مدركاً مثلما كنت

أدرك أنّ الذي
جاء من خارج الرحم
من خارج الوقت
يأتي هجيناً
ويحمل سمّاً
ونارْ
وجهه من نزيف
الدمارْ
هاته ربما
أطرد الجنّ عني
وأرحل. أرحل..
أبحث قبل امتداد البكاء
لكل
الجهاتْ
هاته من جليد... الشّتاء الذي
استوطنته الغيوم الرعود البروق
يدور بصدري هديراً أنيناً ووزراً
يلاحقُ مثلَ النجيل جذورَ الحقول...
ويبني ككل ابتسامة طفل
يجيء سرير الموات ونعشاً
يسافر
للمقبرهْ..
هاتِهِ منفذاً للسانِ الذي لا...
يلوك اللعاب
ويمضغ سرّ انكسار الدموع على
وجنة الدهر حين
تسلق سور الكلام
وأنشد لحن الخلود..
وعاد يغمّس ماتمتمت شفتاه دعاء
يموج بتأتأة الأدعيات
ويرتدّ للحلق يغرف من ما
تبقى... مِنَ الحشرجاتِ...
ويطلب من مفسد الأرض صفحاً
ومن قاتل الأنبياء
الشّفاعة
والمغفرة
هاته من لهيب الشّفاهِ...
ومن ريّق للكروم
تعتق قبل اهتراء الركود
وقبل احتشاد الوساوس والاعترافِ
بصمتي وقبل شرودِ القطيعِ على
أنه الناي قربَ الهضابِ
وبينَ
الذئابْ
قاربي لم يعد قادراً
أنهكت زرقة البحر مجذافه حين
أقسم بالموت رُبّانه
هاهنا نائم ساجد خائف

والمنارة صارت بقايا بصيص فقير
تسوَّل فوق الرصيف الذي
عجّ فيه المشاة
حفاةٌ
عراةٌ
هاته ربما تستجيب الحواس
ويطرد غيم البلادة عنـي
يزلزل وهمي،
ويوقظ نوم الحقيقة قبل الرتاج
وقبل انطفاء القناديل أو
سرج في الزوايا
تحمحم بين خيول الظلام...

وترمح فوق دبيب
المشاةْ
هاته قبل أن يسكن البرد روحي
ويزحف جيش المرابين يوماً
يوزع أنخابه للفناء
يصادر فيها افترار الصباح
يجوب مدانا من البحر للبحرِ
يستنبت الموت تحت النخيل
وفوق السّفوح وبين الحقول
ويرمي ثقال السنابل
في
المجزرةْ...

❑❑❑

نخلتي الثكلى

شعر: مصطفى المهاجر

إقرأ على صحبي السلامْ
ودعتهم ورحلتُ
لكني بقيتُ معلقاً
بين التمائمِ
والتعاويذ القديمةِ
والغمامْ
ساءلت سافيةَ الرياحِ
عن الأحبةِ
حمّلوه تحيةً..؟!
ضحكتْ رمالُ الدربِ
أحداقي تنوءُ
وجدتُ أقدامي
تسوقُ بقيةَ الجسدِ المضاءِ
بتمتماتٍ.. وابتهالاتٍ
وأطيافٍ
متى أغفو..
تنامْ
تاهتْ خطايَ
وضاعَ في الأفقِ البعيدِ
خيالُ أمي،
وافتقدتُ دفاتري الحبلى
بأوجاعِ الغرامْ..!

****

إقرأ على صحبي السلامْ
ثَقُلتْ برأسي غيمةٌ سوداءُ
لم تُمطرْ،
ولم تُشعلْ بروقاً أو رعوداً
واستفاضَ خيالها الليليُ
غطى ما تجمّع من دمي
نهراً من الدمعِ الحزينِ
وأغنياتٍ لا تردِدها الشفاهُ
وخلّتني أصحو على وجعي
تدثرني في النجومْ
يا صوتها الآتي إليّ من المتاهةِ
هل مررت بنخلتي الثكلى؟!
لتحمل للحشا

من تحت كعبيها
قليلاً من ترابْ..!
أو ما تساقط من رطبْ..!
من آن ودعتُ الأحبةَ،
وارتحلت،
ولم يزلْ دربي ضبابْ..
لمّا تزلْ أيامىَ السوداءُ
فيضاً من تعبْ
ما زلتُ أحمل في دمي
الشوقَ القديَم
وذكرياتٍ لا تذوبُ
بكلِ ما لاقيتُ من حَرّ اللهبْ
يا نخلتي الثكلى
وأوراقي
ويا يُتم الكُتبْ
أشعلتُ من قلقي عليكِ
مدامعي،
ووجيبَ أضلاعي
وسرتُ مكبّلاً بالوجدِ،
تحملني المتاهةُ
والعيونُ الدامعاتُ
وصوتُ أمي
تستغيثُ،
وليس من صوتٍ يجيبُ،
ودمعُها جارٍ
ويقتلها سغبْ..
يا هبةَ الريحِ العجولِ
على البقيةِ من دمي المحمولِ
أغنيةً
بوديانْ الغضبْ
رفقاً بهذا العمرِ
تسحقهُ أفانينُ العجبْ
رفقاً فقد صارَ الطريقُ
إلى العيونِ السودِ
مشغولاً بزخّاتِ الجحيمِ
وولولاتِ التائهين
وليس من حادٍ
إلى النخلِ الحزينِ
يقودُ باسم العشقِ
مَنْ ضلوا
ليطعمهم غراماً
ويعيدهم للأرضِ عشاقاً
وقد مُلئوا هياماً
ويظلُ يحملُ رايةَ العشاقِ
يزرعها على الأفاقِ
ثم يحيلُ نبضاتِ القلوبِ
أمانيناً،
وتفيضُ لحناً،
أو كلاما،
يا أيها الصحبُ الذين فقدتهم

مَنْ ذا يعيدُكمُ
إلى قلبي سلاما..؟!
مَنْ ذا يعيدُ لعمري المزروعِ
أوهاماً
ونخلاً
وانقساما..؟!
مَنْ ذا يُعيدُ له الأُلى تركوه
إخواناً..
وأصحاباً..
وخلاناً ندامى..؟!
مَنْ ذا يُعيدُ شروقَ شمسٍ
في دياجير العراقِ
تحيةً وشذى خُزامى..؟!
مَنْ ذا يُعيدُ لأمي الثكلى
بنيها التائهين على المدى
عبروا السنين متاعباً
وتوزعوا في الأرضِ
أطفالاً.. يتامى

**

إقرأ على قلبي السلاما
اقرأ على الوطنِ
المكبلِ بالطغاةِ
ونخلتي الثكلى
وأحلامي بقبرٍ في (الغري)*
وأمِ قلبي
والفراتِ.. ودجلةٍ
وأبي الغريب بقبرهِ
إقرأ سلاما
ما زلتُ أحملُ في الضلوعِ
مودةً
تخضّرُ عاماً ثم عاما
ما زلتُ مجنوناً بهم
ما زلتُ "مهووساً غراما"
مَنْ ذا سيطعُم غربتي
في آخرِ العمرِ ابتساما..؟!
مَنْ ذا سيُقرئني السلاما..؟!

– العراق

❑❑❑

* مدينة النجف الأشرف

هموم شعرية

شعر: عبد الناصر حداد

اللوثة

ها التـي أهدت الريحَ أسماءها،
ليست امرأة من تراب وماءْ.
ألتي سفحت أدمعَ الحسراتِ، وشجو اللهاةِ،
ونوَّرت الأفئدهْ.
تجمع المشرقين على ضفتيها
وأصغر من وصفها التسمياتْ
ربما تسكب الضوء والعتم في مقلة واحدهْ.
ولقد تتلبَّس مسلكها. ولقد تكسر القاعدةْ.
ولربَّ تهبُّ.. وتمطر.. تُشمس.. تزهر..
تطفئ نيرانُها حرقةَ الكائناتِ
وحين تقول يداها: ...
تلاقي الثرى بالسماءْ...!!
ألتي جسَّدت روحَها وتماهَتْ رؤىً
ألــ.. بنــى صــوتُها ملجأً للحيـاةِ، التــي..،
والتـي..،.. نبضةٌ في الجمادْ..
ها التي ملكتني يسمونها لوثةَ الكلمات..!!

الشعراء

يوم تنطفئ الكلماتُ سأشعل قلبيَ..
قلبي ونبض الحروف سواءْ.
يوم تختنق الكلماتُ،
سأطلق قلبيَ.. قلبي الهواءْ.
يوم ينكفئ الشعراءُ..
سأغمض قلبي عليَّ
وأبدأ فصل البكاءْ.
غيـر أنهُم عسلُ الكون؛ صنّاجة الوقت؛ قُبرة الفقراءْ.
راسمو حزنهم بالبياضِ،
هواجسهم بالوميضِ،
جراحاتهم بالحبقْ،
وحدهم نافخو همّهم في تراب الورقْ.
أصدقائي الذين استباحوا المدى،
هزموا الموت في حلبات الصدى،
ثلّة الشعراءْ.
أخوة الأنبياءْ...

العلة

شفتـي قنبلةٌ موقوتةْ،
وحروفي كالحمائمْ.
والذي يقرأ دمعي
ربما يبصر أنـي إن بكيتُ،
فلكي أُطلعَ أقواسَ فرحْ؛
من شقّيات العوالمْ.
كلماتـي فرس بريّةٌ
ويميني مقصلةْ.
والذي يقرأ صوتـي
ربما يبصرني أبني على الريح جواباً
من حطام الأسئلةْ.
علّتي علّة شاعرْ.
كلما قلت: بنيتُ.
هدَّمت قلبي الهزائمْ...!

غموض

واضح هذا الغموض الـ يعترينا.
واضح كاللغزِ
مكشوف كسرٍّ
ورماديّ الملامحْ.
نحن قلناه بصمتٍ
وتوجّهنا إليهِ
واهتدينا بظلامات ضياهُ
وارتمينا -بضجيج هادئ- بين يديهِ.
آه عشناه لذيذاً مثل موتٍ،
ما علينا..
ميّتةً لا ميتتين!
واضح هذا الغموض،
الشَّمسُ يهوي نورُها في لّجتيهِ...

ما..؟

ما الذي تفعل في الصيف سحابةْ؟
صدرها خاوٍ، وسيماها الكآبةْ.
ما الذي تفعل في عزّ الظهيرةْ
أنجمٌ سود، وأفياء حسيرةْ؟
ما الذي أفعل في هذي الحياةِ!؟
...؟
يا بياض الموت، يا السرُّ المشاعُ.
يا اندفاع الصحوة القصوى.
ويا ريح الوضوحِ.
ما الذي تفعله في الليل روحي؟
.. في ضباب الزمكنةْ.
في فصول اللعنة اللعناءِ.
في هذي الطقوس المزمنةْ....
...؟
ما الذي تفعله بي كلماتي؟

من أين؟..

من أين نبدأ -في جنون الريحِ-
عاصفة النداءِ؟
من أين نبدأُ؟..
ننتهي -قبل اندلاع الصوتِ-

فـي شَـرَك البكـاءِ!

ما ينفع!..

أيها الراحلُ..
نَضَبَ الضوءِ في قلبكَ،
اختفت الوامَضَاتُ، .. ، فهلَ ترجِعُ؟
أيها الراجعُ..
خالفَتْكَ الرؤى في الدروب، فما ينفعُ..؟!

حاسة

في المدن القديمة الجديدةْ.
وفي الثواني والسنين والمواقيت البعيدة
في كل أرضٍ ومكانِ.
في كل آنِ.
أشتمُّ طعم الضوء في صوت القصيدةْ..!!

الوضوح

في زمن الغموض والتلميحِ.
دخلتُ فصل الريحِ.
أشعلت بعض الشعر في الجهاتِ.
وقلت: تلكُم روحي
تعجُّ بالوضوح...

موت وأمل

-موتٌ تكوكَبَ في فضاءات الكلامِ،
وفوق أجنحة الصدى.
والنار كل النار قلناها
وما اشتعل المدى.
هل نخلع البركان، نرتكب السكينةَ..
هل نبايع صمتنا
ونبوس كفِّي السدى!؟
+ أمل تولَّده الحروفُ،
فينزف الشعرا ندى.
أمل على مرِّ الدروبِ،
وترسم الرؤيا هدى.
أمل تعمْلَقَ في القلوبِ..
فكيف يهزمنا الردى؟!

الصمت

لأن الصوت مبحوحُ.
وأقصر من يدِي الكلمةْ.
جعلتُ الصمتَ أغنيةً،
وقلت: فداءهَا الروحُ...

الصوت

العين بالعينِ،
وصوتي،
برقاب الظالمين...

خاتمة

وما على الملهَم إنْ أوحى حرجْ
"الشعر مفتاح الفرج"..؟!

❑❑❑

قصائد

شعر: فوّاز حجّو

تَهَيُّؤات

(1)

تَهَيّأَ لـي،
منذُ أن حَامَ
حَولَ شفِاهـي
وحَطَّ الحَمامْ:
بأَنّ رُفُوفَ الكلامْ،
سَتهطلُ فوقـي،
وتُوقظُ روحـي،
وبينَ دفاترِ شِعري تَنامْ

(2)

تَهَيّأَ لـي
حين أُومضَ برقُكِ
من خلفِ هذا القَتَامْ
بأنّـي رأَيتُ
حضارةَ وجهكِ
قادمةً فـي الطريق إلينا
لِتَطْوي حضاراتِ عصرِ الظلامْ

(3)

تَهَيّأَ لـي
أَنّ ثمّةَ أَلفيّةً قادمةٌ،
لها فَتْكُ قرَقَاطةٍ غاشمةْ،
ويا لهفَ نفسي علـى أُمتّـي
إذا بقيتْ أُمَّةً نائمة..!

الولادة:

فتوقظنـي من سُباتـي العميق النبوءه
تُمزّقُ عنّـي شرانقَ هذا الجسدْ
وتُطلقُ أجنحةَ الروحِ من قيدِها،
وتقولُ: انطلقْ
فهذا البراقُ يُحَمْحِمُ..
يضربُ بالعَادياتِ الحَجرْ
فأَركبُ صَهْوةَ مُهري
وأرخـي العِنَانَ لهُ
فَيَعْدُو قليلاً،
ويُطلقُ من فَمِهِ قاصِفاتِ الصهيلْ
فَيَنْبَجِسُ البرقُ..
تُولدُ مزرعةٌ من شَرَرْ

يا سيدي

الوطن:

يا سيدي الوطنْ

لكَ أنتَ وحدَكَ صَوْلَجانُ الحُكمِ..
والتّاجُ المرصّعُ بالقلوبْ
لكَ أنتَ وحدَكَ
كلّ ما ملكتْ يدي
يا سيدي الوطن
لكَ أنتَ أنْ تحيا
ولي وحدي الكفنْ..

إنارة:

حبيبتي التي تخنقُها..
أَصابعُ الظلماء،
أَرسلتُ ديواني لها على..
أجنحةِ الهواءْ
فصادَروهُ..
أَحَرقوهُ..
فأنارَ الأرضَ والسماءْ

نداء:

قصيّةُ الآفاقْ
لُجّيّةُ الأعماقْ
....
يغْرِي فؤادي
بارتيادِ الجُزُرِ البعيدةْ

الشبح:

لا يَعْبأُ العصفورُ بالرّصاصْ
لكنّهُ يخافُ..
من شبحَ الأَقفاصْ

فلسفة المغيب:

الشُّكرُ.. كلُّ الشكرِ
يا سيدتي ذُكَاءْ،
لدرسك البليغِ في فلسفةِ المغيبْ
وبَصمةُ الأصيلِ في حاشيةِ السماءْ
قد عَلّمتني ما الذي أَفعلُهُ
قُبيل أن أَغيبْ

رحيل

ورَحلتَ يا "سميرْ"
وتركتني في الدّرب أَحملُ..
حيثما أَسيرْ
مَقبرةً فاغرةً
في رأسي الصغيرْ

النّحات:

بيدهِ مطرقةٌ
وفي اليدِ الأخرى
تَحفَّزَ الإزميلْ
وكتلةُ الحجارةِ الصّماءْ..
مَاثلةٌ أَمامَهُ عاريةً
لتَرتدي خَيالَهُ الجميلْ

□□□

عالم القصة

❑❑

❑❑

القلـــم

قصة: ناظم مهنا

حدثني أبي عن عمّه "الشمالي" الكاتب.. أنّ أهالي عدة قرى كانوا يقصدونه، قاطعين الأنهار والوديان ليكتب لهم رسائل وعرائض، مرافعات وعقوداً.. يجلبون له القمح والزيت والدجاج وما يتوفر لهم، وأحياناً بعض النقود.. وهو يأخذ كل شيء ويطالب بالمزيد..

في بيته الطيني حيث يلازمه أربعة رجال متطوعين، أحدهم يحمل له البريد إلى المدينة ويجلب له اللحم، والثاني يشوي ويخدم المائدة، والثالث هو الشاعر فريد ينشده ويعزف له على الرباب.. أمّا الرابع فهو حارسه ونديمه ويده اليمنى في القرية..

معهم كان الشمالي يحوك مؤامرته ودسائسه ضد خصومه، ويكتمون سرّه في كل ما يفعل، ويذيعون ما أراد أن ينشره بين الناس.

**

صار الشمالي زعيماً من وراء قلمه الإنكليزي ماركة (تروبن) يعلقه في جيب سترته الخارجية.. وقد أطلق عليه لقب "الملك" حيث نقش على ريشته تاج المملكة التي لا تغيب عنها الشمس.

لم يكن يستخدمه إلاّ للقضايا الهامة، وزاعت شهرته بين الناس الذين يتوسلون أن يخطّ لهم مطالبهم بـ "الملك".

وقلّما أخفق في قضية يعرضها على مسؤول لا سيما إذا ما دوّنت بالقلم الملك!..

يتناوله بأناة، وبعد أن يخطّ بخطّه الجميل البسملة تنساب الحروف على البياض هادئة ومخاتلة، ترقُّ حيناً وتشفُّ، وحيناً تتسكب بجيشان العواطف التي يوجهها الشمالي كيفما يشاء!

لا أحد يعرف من علّمه الكتابة، كيف اكتسب هذه المهارة، من هم أسلافه؟! وبموهبته ونباهته وصيته الذي طبق الآفاق.. لو أراد المخترة لجاءته طائعة على طبق من فضة، ولأنه يعرف قدر نفسه رفضها واختار لها رجلاً يأتمر بإمرته.

وفي سهراته اليومية مع أصحابه الأربعة يسترجع ما خطّه في النهار مندهشاً من براعته، ثم يتلمّس القلم عدة مرات معتقداً أنّه وبالتجاوب مع الرأس يصنعان الأعاجيب.. وبعد أن يفكر في

العالم وحين يتوقف الشاعر فريد عن الإنشاد وتوشك المائدة أن تنفذ حتى آخر حبة زيتون.. والضوء المعلّق على الحائط يتمطّى إيذاناً بالتعب، يتثاءب الشمالي فيغادرة أصحابه راضين، وقبل أن يذهب إلى النوم يتفقد القلم، ويشعر بالرضا التام لأنّه لا يزال في مكانه.

لما مات الشمالي قام أولاده بتنظيف البيت، وتخلصوا من أشياء الأب العتيقة.. أعطوا سترته لشحاذ وأتلفت الأوراق والدفاتر مع صندوقها المعدني، وكان بينها دفتره الخاص الذي دوّن فيه يومياته يوماً بيوم: تاريخ الوفيات، الزواج، الولادات الجديدة، مشاجرات أهل القرية وأسبابها.. كل الوقائع والمبالغ التي أخذها وصرفها أو استدانها..

وفي الدفتر مسودة الرسالة التي بعثها إلى رئيس الدولة يشكو فيها أحد خصومه ويتهمه بالإضافة إلى ظلم الناس بالتآمر على الدولة.. وكان خصمه هذا إقطاعياً ضارياً.

تفرّد ابنه الكبير بالاستيلاء على القلم معاهداً أن يحافظ عليه كقطعة من جسده، وبعد أيام أهداه إلى رئيس مخفر الدرك الذي يحب من الأقلام نوعاً واحداً هو "التروبن".

حدّق رئيس المخفر بالقلم، ريشته الملكية المدببة، ثم ابتسم للابن المخلص لأبيه، وقال في نفسه: لا يوجد من هو أحقُّ مني في قلم الشمالي.

❑❑❑

فصل ناقص من رحلة البحث

عن وجه مكتمل

قصة: عبد الحميد يونس

خرجت من بوّابة اليوم السّابع، يوم الاكتمال والرّاحة؛ وبالتحديد من مصنعه المعتم.. خرجت مذكّراً منقوصاً ومتعباً، أخبرني بهذا راع عتيق، أقام في بلدتنا زمناً يرعى قطيعاً من الحيوانات الدّاجنة، تعويضاً بائساً عن مواشيها العاملة... وهو لا يزال إلى الآن.. من خلال سلالته طبعاً . يرعى بلا ضفاف، قطيعاً آخر ليس له وجهة بعد أن نفقت معظم مخلوقاته الأليفة!..

. أخبرني أيضاً أن اليوم المذكور. الذي منه خرجت وإلية انتسبت مثلما خرج أجدادي الأولون، لا يشبه واحداً من الأيّام الكثيرة، التي تتالت على فضاء البلدة، وعرفت فيما بعد أنّ المذكور إياه تميز بقدرته على استنبات أوقات مدهشة؛ لكنّها جميعاً ما إن تكتمل بهاءً، حتى تسقط تحت قوائم خيوله المذعورة، بينما هو منهمك في رحلة العبور من سفح إلى آخر، فيطؤها بما يشبه الانتقام، مستمرّاً في اندفاعه الحثيث إلى غاية لم يصلها بعد، وعرفت أيضاً أن اليوم السابع ذاك بكل ماهو عليه سعة، ليس في واقع الأمر أكثر من فسحة متواضعة، إذا ما قيس بسهول أيّام أُخر لا يحصرها حصر؛ فحزنت حزناً شديداً لأنني لن أستطيع معه صبراً..

باختصار.. كنت ولم أزل ابن النّصف المعتم لليوم السّابع تحديداً، مولوداً شرعيّاً من جزئه المنتصب، ويقول أصحاب اللّحى الطويلة، المملوءة ببراغيث العلوم المقدّدة، وجراثيم المعارف المؤبّدة: إنّ المولود بهذه المواصفات الآنفة، يمتلك قدرة النطح المزدوج (من فوق ومن تحت)، هذا ما تأكّدت منه بنفسي . في الحقيقة . ثم بنيت عليه بناءً رائداً فيمابعد، سيأتي عليه الحديث إنْ شاء الله تعالى.. وبما أنني ابن شرعيّ لعتمة الليل الموصوف، فقد ورّثني . فيما ورّثني . الالتباس والغموض والدّوران بعكس عقارب الزّمان... بل ورّثني من أهم ماليه فعلاً؛ القدرة الدائمة على الدجل والدفع والنتع، كأبعاض للحركة، وإنْ دعا الأمر، الرّكض حتى الموت وراء السراب السارب والشراب الهارب...

هذا ما لمسته لمس اليد لدى العبور بالمحرّضات النصّابة، في الدروب الكثيرة التي سيأتي عنها الحديث....

وبعد.. طالما كنت مشبعاً بمسألة اقترابي، ومستلقياً في فيء شجرة انتسابي، إلى أن جاء يوم قلقلني بعنف، وسمّم رقدتي الآمنة بآيات محكمة من سفر التصعيد. ثم جاءني صوت مرموز خرج من دهاليز البرج الكبير، ليستقرّ في دهاليز أذنيّ المرهفتين قائلاً:

. إنّا نأمرك بالانتصاب، فانتصبْ! فانتصبت على أرجل كثيرة.. قال: لا يكفي. فانتصبت على أربع.. قال لا يكفي: فانتصبت على اثنتين.. وخوف أن يستمرَّ في القول، تحرَّك لساني فنطقت بكلام مشوّش، كي أسمع صوت نفسي فقط... وهكذا تداخلت النداءات والأوامر والهلوسات، وفيما بعد أصبح مجرّد فرزها وتمييزها ينضوي تحت باب مهيب، من أكثر الأبواب إشكالاً..

وذات يوم تأكّدت أن هناك صوتاً شبيهاً مرافقاً أقرب مايكون إلى النّداء، يلكز التاريخ، ويوجّه سلالة الجدّ البعيد، حسب قول الرّاعي،.. صوت بقالب نداء خالد، يظهر في المورّثات المذكّرة علناً، وينام في المؤنثة سراً، وهو مهيألللانتصاب دائماً، ومبرمج بدقّة خارقة، تفوق قدرتنا على التحمل.

وفجأة حلَّ السفر. ثم هممت به فعلاً.. ولمّا ابتدأت من برزخ العبور، نظرت... فإذا الحر شديد، والرؤيا عكرة، ومع هذا انطلقت ولأول مرةأحسست بوهج الشمس الساطعة يتحول إلى ثقل مادي، يضغط من كل الجهات. كنت دائماً أودّ أن أسرع أكثر، جاهداً للتخلص من شيء لم أعرف ماهو بالضبط، وكانت الطرق بدورها تتلوى تحت قدمي في مسيرة مظفّرة. لكنني كنت . حتى ذلك الوقت . أخبط على غير هدى، وفي غمرة الإحساس بالفقد أو الوجد ما أسرع ماتغدو حتى قطرة العرق الدّالفة من مكان ما، كرة من لهب إنْ لم تحرق فهي لا تطاق بالتأكيد.

قلت: كلٌّ منّا يكمّل الآخر؛ المسافر الذي لا يرتوي، والدّروب التي لا تنقطع ولا تنفتح إلاّ بقدر محسوب... ومشيت. الوقت ظهراً والشّمس حارقةً والهواجس تمّد أعناقها، إذا ما آنست أمناً؛إنّها تريد أن تتماسك إزاء الحفر العديدة التي تتكشّف عن قيعان متفاوتة، دونما توقّع هنا وهناك، وكي أخفّف من وحشة الطريق، رفضت من حيث المبدأ أن أقتنع بالتعب أو العجز، ورغم أنه ليس لدي مخطط واضح فيما علي أن أعمل، فقد تابعت رحلتي بحماسة كافية، لدرجة كنت معها قادراً أن أسمع الكثير من طيور الفرح، تغرّد على أغصانها بحنان لا يقاوم.. ولطالما وقفت أمامها أردّد بصلاةٍ ذاهلةٍ، مزاميرها المنعشة، دونما أمل في الامتلاك.مرّةً واحدة حاولت أن أمتلئ من شدوها؛ شدّني إلى ذلك شوق وطمع وعطش تراكم زمناً، فأخرجت كلَّ مالديّ من تعب وخوف وحيرة، وسكبته دفعةً واحدةً أمام تلك المخلوقات العجيبة...وبعدئذٍ لم أعد أجرؤ أن أتوقّف عن تكرار ذلك مطلقاً كلما سنحت لي الفرصة.رغم أنّه في كلّ مرّة لابدّ أن ينكسر في داخلي شيء لا يُجبر بعدها أبداً.والغريب أنني لم أتعلم، بل لم أعرف كيف السّبيل إلى القناعة بعكس ماأفعل؛ فلا أنا أمشي بمقدار،ولا آخذ بمقدار، ولا أطلب بمقدار!!.. وهكذا سريعاً ماجاء اليوم الذي تفاقمت فيه الأمور تفاقماً معقّداً، أجبرني أن أستسلم لأمر واحد كان مجدياً بالفعل، ولولاه ماكنت سأعرف ما

عليّ أن أفعل.

إنّه القدرة الكافية أن أجمع بإحكام جميع الصّدوع والكسور والشروخ التي تتراكم، ثم أضعها طرّاً في كيس غير مرئي . في النهار بلون الضياء وفي الليل بلون الظلام! . إلاّ إنه محكم الإغلاق، وأحمله على ظهري مستمراً في الرّحيل...

وجاء يوم آخر تكاثرت تلك الأشياء وتنوّعت، بحيث بات مستحيلاً أن أصبر على حملها بأيّة طريقةمتاحة؛ أبداً هي تزداد وزناً وأنا أتناقص مقاومةً وفي ذروة التناسب العكسي حدث التحوّل: بدأت هي التي تحملني على ظهرها في الرحلة الطويلة!!..

وبما أنّ الرّاعي العتيق كان وعدني ذات قيظ عظيم بمكان أضع فيه أحمالي الثقيلة، متحرراً من تبعاتها، فقد اقتنعت في أن أستمرّ معلّلاً نفسي بزمن حميم، سمّيته زمن الوصول.

لم أكن مسحت المكان الذي صرت إليه بما يسمح كي أنتقل من الرّؤية بالعين المجرّدة إلى الرّؤية بغيرها؛ إنما في الحقيقة، كنت بين بين، وفيما أنا أقرأ ما وصلت إليه حواسّي.. ظهر على حين غرّة غامضاً بلباس الوضوح، قصيّاً في متناول الحضور. وإذ أمعنتُ تأويلاً اقترب أكثر، فلامس مساحة الضوء، قلت بحسرة تخرج من حيرة الطريق: ياللكثافة!! فلمحت طيف شمس تشرق من بسمته الواثقة. كان شيخاً لا تبدو عليه إمارة الضّعف، يجلس بوقار على قمّة صخرة عملاقة من قواقع وعظام وجماجم متحجّرة،تطلّ على منبسط من ماء، تلمع قيعانه الرَّاجفة، فيظهر من موقعه ذاك كأنه يتربّع صفحة كتاب مفتوح على عنوان مثير....

في صدر المشهد، وعلى حافّة الماء، كان مظلماً في نصفه المظلم، شفّافاً في جزئه المنير. لم تستطع أن تحيطه نظراتي، فأعرف مَنْ يكون؛ إنْ أمعنتُ في جزئه المظلم أضيع، فلا أتبيّن سوى الكثافة... وإن أمعنت في جزئه المنير أعشى، فلا أقوى على النظر اليقين، فأصالح كلتا الحالتين بأن أراه بعين نفسي وكما أريد.

أجاب عندما سألته عن أفضل وجهة لرحلتي المتعبة:

توجّهْ إلى الكلّ!

قلت: لم أفهم..

قال: ليست الجهات أكثر من حدود المحدود، الذي ينظر بعين ثاقبة... ألا ترى أنّها تذوب عند حقلي المظلم، وتلتبس عند تخوم حقلي المضيء!؟

وإذ سألته ثانيةً عن سرّ إقامته فوق هذا العرش من العظام الصّامتة، أجاب:

إنّه المكان الأقرب.. فأنا معه مرئيّ كأنّني موجود عند التركيب.. وفارٌّ قصيّ كأنني معدوم عند الفكّ..

قلت: زدني...

قال: أنا المرفوع إلى رتبة الظهور عند الجمع.. والمضمر المستتر إلى حدّ الغيبة عند

التفريق!!..

وقفتُ مشرّداً، لا أعي ما يقول من جهة.. ولا أستطيع أنْ أكفّ عن الأسئلة من جهة ثانية..

غامت لحيته البيضاء، وهو يميل قليلاً ليواجهني بجزئه المظلم، فأزداد ريبة، ثمَّ تشاؤماً بجدوى أسئلتي التي قادني إليها حضوره الموحي، وقبل أن يغيب كليّاً داخل سحابة كاتمةٍ، شرعت تلفّ المكان، صرخت أناديه:

يا...

لحظتئذٍ فقط تذكّرت أنّني لم أعرف له اسماً محدَّداً بعد! فرميته بسلاحي الوحيد:

يا... آه! يا... آه...!!

فرأيت صوتي يحمل صورتي وهو يغالب كثافة السّحابة.. ثمَّ رأيته . صوتي . يدور حولها، ثمَّ ينفذ في ثناياها، ثمَّ تمتصهُ ليغيب كلياً في لجّتها.

لا أدري لماذا غزتني بقوّة فكرة غريبة؛ وهي أن صوتي الذي اندفع منذ حين، لابدَّ أن يلقّح أنوثة السّحابة بكل طاقته على الإنجاب، وقبل أن أتمّادى في احتمالات تلك الفكرة الفذّة، بدأت تتخلّق بالتدريج في خيالي وفي رحم السّحابة في آن معاً، ملامح صورة على شكل جنين أولاً، ثمَّ شيئاً فشيئاً تبدّت صورة الشيخ لا لبس فيها. وإنْ ظهرت أشدَّ بعداً ..

رفع رأسه قليلاً، ثمَّ نظر ببرود وشرود، لتعبر نظراته دون أن تصيبني مباشرةً. فتح فمه فخرج من بين شفتيه طيفُ ابتسامة ساخرة:

. أتعني ما تقول؟

. ولِمَ لا!

قال: ما أدراكَ أن أسمي (آه)؟

قلت: لا أدري.. لكنّ رداءكَ الذي ترتديه أوحى لي بذلك..

أجاب: أما ترى أنك تلبسني من نسيجك...؟

سكتُّ.. فتابع: حتى وقت قريب كنت لا أمانع...، أمّا الآن...!

قلت: لم أفهم.

قال: لو سمعتك منذ ألف عام، أو أكثر، زمن كنت تميل إلى مثل هذا الوهم كمحطّة استراحة.. لقبلت منك ذلك. لكنْ أما آن أن تعرف كيف تستظلّ بما هو أوقى؟؟

قلت: أظلُّ خارج حدود الشجرة؟

قال: هي دروبك وحقولك.. وأنت أولى باستنساخها أو تجديدها!..

قلت: لكنّها حدودي، من البذرة.. إلى الثّمرة..

وانتظرت جواباً فلم أسمع..

قلت: أيُّها الشيخ... أسألك عن البذرة. ماذا عن البذرة؟

قال: ليس من العدل أن أعطيك ثمرة آلاف الفصول بيوم واحد، أم أنك ترى غير ذلك..؟

قلت: لابأس.. لكنّني أعلم أنّها فاسدة!

قال: هي، أم غيرها؟

قلت: لقد سمعت الرّاعي العتيق يقول في نوبةٍ من جنون:

(سيكون فساداً.. سيكون فساداً في كلّ الثمار!).. فما يهمّني إذن، إنْ كان فساد الثمرة من فساد الشجرة، أم من فساد البذرة؟ وأنا الذي يعلم أنّ البذرة في نهاية الدّورة هي الثمرة، والثمرة هي البذرة، وأنهما معاً دائرة مغلقة!؟

قال: إنك تستعجل الوصول قبلما تصل... وتستعجل القفول بعدما تصل..

الفرق كبير! فساد الثمرة غير فساد الشجرة، وفساد الشجرة غير فساد البذرة.. الشجرة الفاسدة تعطي ثماراً فاسدة؛ أمّا البذرة الفاسدة فلا تنبت في الأصل.. فافهم ما أقول!! من طرف آخر، أنا لا أقصد ما أشرتَ إليه، عدا أنيّ لا أحبّه.. وما تسمّيه فساداً، أسمّيه معجزة في غير مكانها أو في غير زمانها.. ياولدي! منذ دهر وأنا أرقب كيف تتوجهّون إلى الخارج! وأتابع سقوطكم المستديم في شرك الارتياب، والابتعاد عن نطفة البداية! يا ولدي...! إنَّ الدروب كلّها تصنعها أقدام المسافرين حصراً..

عندما سمعت كلمة (المسافرين)، انتبهت إلى أنّني لا أزال في رحلة لم تكتمل فصولها، وأنّ عليّ عهداً وواجباً أن أتعرّف إلى بقاع أخرى، وبلدان نائية، وسكّان كثر لم أعرف عنهم شيئاً بعد..

ونظرت إلى قدمي كي أبعد عنها إغراء الاستقرار، ووهم الرّضا الذي نهاني عنه راع متجوّل، أوّل عهدي بالمسير.. لذا رفعت وجهي إلى ذلك الشّيخ لأقبس من رسوخه عزيمة المتابعة، فأبصرته أقرب وأوضح، ورأيته ألصق...

قلت: هبْني من مؤونتك وجبةً لا يمضغها فم! فإنّي آنستُ في كلامك دفئاً من برد، وظلّاً من هجير!!

لم يلتفت، ولم يظهر عليه رفضٌ ولا قبول، إلاّ أنّه قال كلاماً غير منطوق:

(متى ستصدّق أنّني لا أهب شيئاً... ولا أقف دون شيء!!)

ثمّ أشار إلى مسلك طالما حسبته واهياً، لكنّه في تلك البرهة بالذّات بان لباصرتي متوهّجاً، ويمكن أن يوصلني البوابة السفلّى للصخرة.. العرش، التي آلت إلى مايشبه كتاباً مغلقاً يقف على شفا هاوية. ومع أوّل خطوةٍ وئيدةٍ إلى هناك أحسستُ بأنَّ لحيتي تنمو فتلامس أعلى صدري، وربمّا خالطها بياض مهيب، واشتعلت خصلاتها شيباً...

أمام تلك البوّابة خلعت حذائي وسنوات عمري العديدة. كان البوّاب الصّامت ينظر بعين غافية

على الحياد، منتظراً أن أنهي طقوس التعرّي.رميت أشيائي واحداً بعد آخر، ودونما أن ألتفت تقدّمت ببعض من وجل، سحابة من ضباب دافئ كانت تغطّي سماء الفسحة الخارجيّة بعتمة عبوس شتائيّ ماطر، وطوال مدّة العبور الأوّلي كان رذاذ منعش يهمي بلا توقّف، فأستسلم لنشوة شبه كاملة، لايعكّرها سوى رهبة المجهول المتخفّي، وقلق وليد شرع يبزغ من تنوّع الاحتمالات القادمة التي تتناهبني دون أن أعرف عنها شيئاً..

ما إن اجتذت المدخل حتى اعتراني ذهول مفاجئ، لاتّساع المكان والمدى الفسيح غير المتوقعين. وعلى الرّغم من إدراكي أنني انسربت داخل كهف ليس كمثله كهف فيما عرفت قبلاً، فقد مشيت مسافة على غير هدى مأخوذاً بالرهبة الحائرة، متعجّباً من تنوع وتوزّع بقع الضوء السّاطع، والظلام الدّامس في الأرجاء كافّة، ولعل أهمّ ماسجّلته ذاكرتي المتحفّزة هو أصداء وحشيّة لأصوات بعيدة، ورجع أصداء لأصوات أخرى قريبة، لم أفهم لها معنى محدّداً؛منها ماينوس في طريقه إلى التلاشي، ومنها ما يقوى في طريقه إلى التضخّم، ليشبه الصّراخ أو العويل، أو الطنين أو ماليس له وصف... وطوال تلك المرحلة بقيت رازخاً تحت إحساس كابوسيّ بتنوّع وتباين حجوم وأعداد وأشكال ليس لها حصر، لكائنات وهيئات وأشباح وصور...

تفسح لي ممرّاً عسيراً بين حشودها غير المرئيّة تماماً، ولا المحقّقة، ولولا أنني وصلت في نهاية السّرادق الطويل إلى درج يتّجه إلى أعلى، لكنت فقدت الأمل بإمكان الخروج من هذا الحيّز العجيب. اتجّهت لأصعد وقد استقرَّ في ذهني أمل أنني هارب وربّما ناجٍ من التخويض في مستنقعات لابدّ أن تتكشّف بعد حين.

*

أفضى بي ذلك المنفذ اللّولبي إلى أرض جديدة، انفتحت على متّسع موحش أشبه ببرّية مهجورة، توهمّت أنّها ساكنة وخالية، وحينما تساءلت: منذ متى لم يمرَّ أحدٌ من هنا؟. انتابتني رغبة راعشة في أن أسرع أكثر، لعلي أعثر على اتجّاه مناسب للحركة ضمن هذا الحياد المطلق. كانت كتل كثيرات تتوزّع بلا نظام ولا انتظام وتتمركز بتوضّعات لا تحصى، تختلف في أنماطها وأشكالها واتّجاهاتها. لم يسعفني الوقت لأفكر فيها بهدوء، فحسبتها متآلفة ومنسجمة. وفي لحظة منفلتة من عقالها ودون أسباب ظاهرة، أو مقدّمات كافية انتفضتْ من قلب السبات، وتراكضت من قلب الرّقاد، ليتحوّل المكان إلى جحيم صراع وعالم فوضى لا مثيل لهما فيما عرفت...

وسمعت كلاماً من غير متكلّم يهمس في حجيرة من حجيرات رأسي: إنَّ غريزة الالتهام وقانون الإبادة هما الأسّ والأساس!!

ولأنني صغير وضعيف إلى حدّ يكفي معه أن أُصاب بأيّة كتلة طائشةٍ كي أعجز، أو أنتهي تماماً، فقد قرّرت أن ألتجئ إلى أقرب فجوة متاحة، لأرقد على شيء من أمان. هناك أحطت نفسي بوهم أنني غير موجود! فقد أتمكّن من التعلّق بأمل النجاة. ومن قلب جحري المؤقّت شرعت أرقب

بذهول، وأفكّر بخوف واستعجال.كنت بحاجة ضاغطة إلى تفسير أيّ تفسير وتعليل أيّ تعليل!! في حين كانت الكتل، التي لم أعرف أنّها مخلوقات بعد، تهبُّ كلما همد اندفاعها بعنف أشدّ، مستمرّةً في صراعها الطاحن، ومجابهاتها التي لا تحمل فوزاً لفائز... ومثلما تندفع بغتةً في لعبة الموت الزؤام، تتوقف بغتةً في استراحة فاصلة ليخيّم الحياد.. ثم لتعاود بعد حين سيرتها الأولى، والتي قدّرت أنّها دائمة..

لولا فترات الهدنة بين دمارين متعاقبين لما خرجت من هناك البتّة.. إنّ تلك المفاصل المتاحة، كانت هي المفتاح الوحيد الذي قبضتُ عليه، بما أملك من قوّة وحرص، فاستعجلته بنجاح أعطاني ثقةً أنّني خارج بالتأكيد من هذا الجحيم المفترس.

عندما توقفت في أعلى الدّرج الثاني الذي نجحت في الصعود إليه ونظرت إلى تحت، ولم أصدّق . لفترة شاردة . أنّني أنا نفسي من تمكّن أن يفعل كلّ ما فعل للوصول إلى ما وصل!! والغريب أنني هناك فقط تذكّرت بأنّني لا أزال في رحلتي المغامرة، كأنّ ما تقدّم على هوله ماكان.. وكأنّه لم يحدث إلاّ في النسيان!..

*

ترافقت يقظتي على ما أنا فيه مع لحظة الوقوف المنتصف في بوّابة الدّخول الجديد، مما أتاح لي أن أرى إلى بعيد، مستمتعاً بهذه الرّوعة التي لا تخفى، والتي أضفت على المكان منذئذ فتنة وجلالاً واضحين..

وما كنت قادراً على البتّ في أمر تساؤل ملحاح، رافقني فيما بعد:

هل اليقظة التي صرت إليها هي، من أعطى المشهد كلّ هذا الوضوح... أمّ أنّ المشهد ذاته هو الذي حرّك اليقظة،ثم دفعها إلى القيام؟1

إنَّ الحيرة التي عذبتني أولاً وثانياً، عندما منعت عليَّ أن أقبض على يقين، هي نفسها التي هيّأت فيما بعد جلّ المبرّرات، التي أعوزتني، كي أتابع هذه الرّحلة بشبه يقين...

لكنَّ قصّتي مع المعاني التي طالما اكتشفت توزّعها غير المنتظم، أينما رحلت وحيثما حللت، هي من ملك عالمي، ثم جرّني وراءه بلا رحمة! حيناً تتزيّاً بغلالات رقيقة من وضوح، وحيناً بأردية سميكة لا تخترق من غموض، وحيناً ثالثاً تتخفّى بأقنعةٍ مخاتلةٍ من أوهام... وكم تعودّت فيما مضى أن أقبض على ما يعترضني منها بفمي، أو أجسّه بقدمي، ثم بيدي، مكتفياً بما يتركه من أثر، أيّ أثر، ولمّا تأكّد لي أنّ قسماً كبيراً منها، يربض بعيداً عن متناول أدواتي حزنت . فعلاً حزنت . مستسلماً للاستلقاء المتكرّر في حفر الاستراحات المنوّعة. هناك فقط اكتشفت أكثر من طريقة كي أستقدم جلّ ما يستعصي، فأعيد رسمه وصياغته كما أريد... وعلى هذا السّلاح القدير الذي لن أتخلّى عنه أبداً عوّلت، وله صلّيت وبه آمنت!!

.. لدى أوّل منعطف حادّ يفضي إلى استراحة، تذكّرت قول الرّاعي:

.. لا تنسَى عندما ترتحل أنّك أنت بالذّات جزء من الرّحلة!"

ممّا أعطاني مبرّراً كافياً أن أرى نفسي دائماً بعدستها المحدّبة، مسوّغاً لها . في الوقت ذاته . كي تبقى أهم المعاني التي أبحث عنها، على الإطلاق..! من هنا لم أعد أكتفي بتطويع البعيد، إنّما شرعت باستخراج الكثير من تحت جبّتي، لأكسو بها وجه ما أريد بما أريد، ولم أكتشف أنني زغت، ولا أنّني صدّقت زوغاني، فبالغتُ في التصديق لأعثر على أجلّ ثمرة . فيروزة: الوهم.وبعد أكثر من تجربة حمّلني الوهم مالا يُحتمل، فعرفت أنَّ هذه الثمرة بقدر ما هي مدهشة بقدر ماهي متعبة..

لكن ماذا عساي أفعل، وقد كنتُ قطعت أشواطاً بعيدة في هذه المخاضة، وما عاد باستطاعتي أن أعود إلى وراء لأنظر في أمر.. "جمرتي"... من أساسها. قال الراعي:

(لكلٍّ شعلته التي يجب ألاّ تنطفئ تماماً... وألاّ تتوهّج كليّاً! فإن حدث وتطرّفت في مكان ما، فما عليه إلا أن يعود إلى أوّل الطريق كي يضرمها من جديد..)..

وقال: طوبى لمن يطبخ نفسه على وهج جمرته.. فينضج..

وقال: جمارُكم شموسُكم..

وقال: العاقل من يفصّل حذاءه على مقاس جمرته!..

توقّفت أمام دكان لصناعة الأحذية، ولم أنتبه لعبارة تعلّقت على المدخل: "للعرض فقط"... كنت أبحث عن حذاء قادر أن يصبر معي، وبعد تفكير طويل دخلت أسأل:

ما رأيكم يا سيادة المصلح! أأرقّع حذائي أم أستبدله بجديد؟

وانتظرت الجواب على طريقة التلاميذ الذين يتعلّمون الجهل... لم يتوقّف عن عمله، ولم يحد بنظره، وبعد حين، لمّا هممْتُ أُعيد السّؤال برداء مختلف، قال كأنّه يكلّم مابين يديه:

ليس لدى المسؤول بأفضل ممّا لدى السّائل!

قلت: عفواً أيّها المصلح، أنا أدخل عليك من جهة، وأنت تخرج إليَّ من جهة أخرى..

وفصل بيننا صمت يوحي بالانفصال، بيد أنّي في الحقيقة كنت أشعر بخيط رفيع يربطنا.. أشدّه من جهتي فيهتزّ من جهته..

قال: دون أن يلتفت أيضاً: سيجيب جاري القادم بعد حين: لون الماء لون الإناء، أمّا أنا فأقول: نوع الرحلة نوع الحذاء.

وأضاف كأنّه يكلم نفسه، وهو ينظر إلى الأحذية المعروضة:

لا رحلة بدون حذاء.. ولا حذاء بدون رحلة. الرّحلة والحذاء طرفا معادلة تحتاج إلى إصلاح دائم.

قلت: لم أفهم كما يجب... وأخشى أن أتوهّم كثيراً.. فما أنا إلاّ سائح غريب يريد أن ينتقي حذاء مناسباً، يحمله في طريق مناسبة كي يصل قلعة الشيخ...

فقط عندما سمع كلام (الشيخ)، رفع بصره نحوي دون أن يتوقّف عن العمل: لابأس.. بماأنك غريب، سأعينك ببعض مالدي: استلم أوّل طريق تلتقيه.. ولسوف تصل بالتأكيد، بشرط واحد...

قلت أقاطعه بلهفة: ماهو..؟

سريعاً ما ارتسم الضّيق جليّاً على قسماته، وما عرفت السبّب؛ أهو لمقاطعتي، أم للهفتي التي لم أستطع أن أخفيها، وأجاب باقتضاب..

أعطيتك نصف الجواب. هو في الحقيقة حصّتك التي تستأهل وهو رغم كلّ شيء يكفي كبداية، وما عليك إلاّ أن تبحث عن نصفه الآخر.. ثم عاد إلى وضعه السّابق، وفهمت أنّه لن يضيف على ما تقدّم كلمة واحدة.

عندما خرجت من ذلك الدّكان، تذكّرت "مدينة الفلاسفة"، هذه المدينة التي ما إن أذكرها حتى تدور في خيالي مثل زوبعة، فطالما سمعت أنها من علامات الاقتراب والتعقيد معاً!!..

كنت عزمت أن ألج أوّل باب مفتوح أصل إليه، ومن هناك سوف أجتهد لأبلغ آخر المدينة حيث "القلعة" فأقرأ في "كتاب التلخيص"، الذي يستبدل كلّ حادث بحديث، ويحوّل كلّ حديث إلى حادث، كما كنت على وشك أن ألبس حذاءً جديداً؛ عرفت ذلك من نوع الإحساس بالرّاحة الذي جعل ينتشر من أسفل.. عندئذٍ بلغني صوت أبي الذي فني حذاؤه منذ زمن بعيد، وهو يصرخ في وجهي بيأس:

"أيّها الشّقيّ! كيف تستطيع أن تخرّب كلّ هذه الأحذية الثمينّة بهذه السرّعة؟ هل تعتقد أنّني سأستمر في تقديم ما تشاء منها دون حساب..؟ يا ولدي الطّائش! نحن من سلالة ضعيفةٍ وفقيرة،وعليك أن تتعلّم كيف تحافظ على حذائك أطول مدّة ممكنة!

ولجت أوّل باب التقيتُه، وما إنْ تقدّمت قليلاً حتى اعترضني سؤال ذو حدّين: أأناخارجٌ أم داخل؟ قلّل من خطورة الجواب حدسي بحس الاختيار بدليل شحنة الفرح التي طغت على كلّ شيء..وخامرني يقين أنّني وإيّاها من عنصر واحد، ولم أتذكّر قول الرّاعي:"الفرح الكامل هو الحقيقة الكاملة".. لأنّني كنتُ فيه، أو في بعضه على الأقلّ، ومن يكن في شيء لا يتذكّره إلاّ متأخّراً....

ممرٌّ مظلم صرت إليه، ثم جعلت أمشي محدّقاً في السّماء السّوداء بلا نهاية ولمّا كنت لا أميّز شيئاً من شيء، فقد ضربت صفحاً عن محاولة الرّؤية بالعين الباصرة، مستعيضاً عنها بماتراكم لديّ من قدرات، تجمّعت بالتدريج.في هذا الوضع بالذّات فقدت الحاجة إلى تحديد الجهات، وغدت حركتي المفضّلة هي الدّوران غير المنتظم في حلقة لم تكن مفرغة تماماً، فقد اكتشفت أنني أتقدّم، خاصّة عندما وصلت باباً مغلقاً بإحكام. توقّفت أمامه برهةً من الزّمن أبحث عن طريقة فضلى للخروج،وحين لم أعثر على مفتاح، ولا على نقطة ضعفٍ واضحة، قرّرت أن أخرج بطريقة الاختراق، جمّعت قوّتي، واندفعت ككتلة واحدةً... لكنّني سقطتُ دون هدفي. حاولت من جديد، وسقطتُ أيضاً.. وما فتئتُ أكرّر المحاولة وراء المحاولة.. أخيراً آل جسدي إلى قذيفة من لحم

وعظم.. وبلحظةٍ واحدةٍ وجدتني مرمياً خارج النفق مزوّداً بعجز بليغ.

من على سطح المكان الذي تهالكت إليه، نظرت بذهول؛كان واسعاً ذلك العالم الذي استقرَّ . فيما يبدو- على مرمى قفزة لا غير! واسعاً ومليئاً بالضجيج والضياء والروائح.. لملمت أشيائي ثم انتفضت واقفاً، وبالتدريج جعلت أمتلئ نشاطاً وقوّةً. شيء واحد حزنت لفقده: الذّاكرة!..

أبداً في نهاية كلّ رحلةٍ، وبداية أخرى، كنتُ أصاب بالنسيان الكامل؛ لكأنَّ ممحاة خرافيّة تتسلّط على حافظتي لدى كلّ خروج جديد، مطوّحة بكلِّ ماكان مرسوماً في متن السّجل العظيم. وبدوري كنتُ في كلّ مرّةٍ، أجمّع الفُتاتِ المتبقّي إثر عملية المحو، فأراكمه طبقة فوق طبقة، محتفظاً به في صندوقي الأسود المكين.. عسى يأتي يوم من رحم المستحيل أتعلّم فيه كيف أقرأ في رماد الزمن المحترق فصولاً تترى بحلقاتها المئين!

الآن فقط غدوت أمشي برشاقة نادرة وسرعة كافية، لم تعد أطرافي مربوطة بأثقال تشدّها إلى أسفل، كلاّ، كلُّ مالديّ يغري بالتقدّم، ويبشّر بإمكان الوصول.

من فوق مرتفع مطلّ وقفت أمسح الجهات، علّي أهتدي إلى أنجع سبيل فكانت المفاجأة!!: القلعة! إنها تتوضّع في آخر المدى، حقيقة لا يرقى إليها الشّكّ. القلعة بكلّ شموخها تجثم في نهاية الأفق البعيد، وفي أعلى أعلاها يشمخ رأس الشيخ، بلحية بيضاء ترهج بالضّوء.. صحيح أنه لا يزال هناك بعد شاسع يمتدّ دونها، لكنّي أراها بكلّ تأكيد، وهذا وحده يكفي حتى هذا الحين...

القلعة هي رهاني القديم، ورأس الشيخ، بالتّحديد ما أريد أن أقف إليه، عسى أقرأ في صفحته ما أشاء، فيتكشّف لبصيرتي ما عجزت عن تفسيره طوال الطريق.. هناك سأوقّع بذيل شعرة من لحيته وثيقة الوصول، ثمّ أتفيأ ظلَّ هامش ما من كتابة المسطور، منتظراً اجتماع السّائحين...!

قلعةُ الشيخ هي كتابٌ، لا كالكتب... أوراقُهُ طبقاتٌ تسطَّر بعضُها فوقَ بعض عبرَ مسيرةِ الزَّمان. وبرجُ القلعةِ هو رأس الشيخِ، مفتاحُ المفاتيحِ، ترتَّبَ في دهاليزه السِّريَّة أرشيفٌ لكل شيء، وفهارسٌ ومستنداتٌ ووثائقٌ في ملفّات مصمتة.. كتابٌ ينفتحُ على صفحة بعينها ألف عام . أو أقلَّ أو أكثر . ليمرّ في لحظةٍ ما، سائحٌ بصيرٌ، ينسخُ ما يراه بالكامل ويحتفظ به، أو يحفظهُ عن ظهر قلب..

ثم تُقلب الصفحة بكلِّ ما معها وما عليها وما خطَّ فيها، ليمرَّ ألف آخر من السنين وسائح آخر.. وهكذا تتقلب الصفحات تباعاً، واحدةً إثر أخرى، ولن يكون قرارٌ ولا استقرار مالم يجتمع كلُّ القرّاء السَّائحين الذين عبروا، في قاعة واحدة للمناقشة، وتبادل الآراء...

إنَّ ما يحدث حتّى الآن، هو أنَّ كلَّ سائح يقرأ صفحةً مختلفةٍ، في زمنٍ مختلف، وهو إذْ يفعل، لا يتذكّرُ . بل لا يدري . أنَّ أحداً غيرهُ مرَّ وفعل فعلَهُ، فيحسبُ أنَّ كتابَ الشيْخِ مفتوحٌ أبدَ الدَّهرِ على صفحةٍ بعينها.. فيقعُ من حيثُ يحب أن ينهض، ويخطئ من حيث يجب أن يصيب.

ولنْ يعلم أحدٌ . في المدى المتاحِ على الأقلِّ . كم صفحةً مجهولةٍ بقي في الكتاب وكم صفحةً

مجهولةً مضى.. فيكونُ الراحل والمرتحل والرحلة والمرتحل إليه والمراحل، خمسة وجوه للغزٍ واحد، ينصهر فيه الشك واليقين، والخطأ والصواب في بوتقةٍ واحدة!!

استطعت أن أتقدّم بسرعة ليست عاديّة قياساً لما مضى، إلى حدٍّ كدتُ معه لا أصدق نفسي.. ومرحلة بعد أخرى أتوقّف، لأقدر المسافة المتبقية.

عندما أندفع أنسى كلّ شيء، حتّى القلعة، وفي فترات الاستراحة أنظر إلى أمام، ثمَّ إلى وراء، عسى يطمئن قلبي، فأكتشف بخيبةٍ أنّ ثمة مسافة لا تنهدم، وكثيراً ما بدا لي أنّني أواجه حالة لن أتخطاها.. مع هذا لم أستطع أنْ أستسلم، وماكنتُ لأتوقّف...

*

لا أدري متى ولا كيف بلغت مفترقاً حاسماً لطرق ثلاث متشابهات، كلُّ ما أذكره أنّني صفنتُ طويلاً في كلِّ مدخل على حده، مستجمعاً قدراتي التي استنفرت بدورها كيما تقع على أنسب الخيارات، ومع دوّامة الحيرة رحت أتنقّل بين المداخل محاولاً أنْ أمدَّ بصري في هذا الاتجاه أو ذاك، فقد أعثر على مسعف أشدّ به أزري.. لكن عبثاً كنتُ أفعل، فالمداخل بذات الحجم والشّكل والمدى المتاح...

قالت خليّة عصبيّة تقيم في جمجمتي لجارة لها: لكلِّ قلعةٍ سرٌّ، ولكلّ سرٍّ باب، ولكلّ باب مدخل، وعلى كلّ مدخل يربض ملك الموت! فسمعتُ الثانية تردّ:أيّ جدوى من الخيار في المجهول؟ بل أيّ جدوى في الدخول إنْ لم يكن ثمَّ وصول؟؟

تقدَّمتْ باتّجاه المدخل الثالث، لأحسم الأمر، منقاداً لقرار عشوائي تشكّل في حينه، فلمحت وأنا أستلم الدّرب الرّموز الثلاثة تتصدّر المداخل..

ظهر الأوّل على شكل مسدّس يقف في الفراغ، والثّاني في هيئة مثلث متساوي السّاقين، أمّا الثالث الذي وقفت إليه فقدكان مخمساً يرتكز على قاعدة مفردة..

وماهي إلاّ صيحةٌ واحدةٌ حتّى كنت مواجهةً مع حارس ملتحٍ، تأكّدت أنّه الدّليل فيما بعد..

قال: مَنْ؟

قلتُ: أنا هو!

قال: ممّن؟

قلت: منه!

قال: إلى من؟

قلت: إليه!

قال: لقد عرفتك منذ رأيتك. ألست الضمير المستتر في حضرة المتكلم؟

تفضل كيما أتلو على مسمعك ما تبقى عندي من كلام.

قلت: أهو الحثالة؟

قال:كلاّ.. بل الخلاصة!

جلست.. فأكملَ: أمامك مدينتان في مملكةٍ واحدةٍ، لا تحميك الأولى ممّا في الثّانيـة.. ولا تغنيك الثانيـة عمّا فـي الأولـى.. الأولـى حدّك من يمين، والأخرى حدّك من يسار، وأنت بينهمـا علـى حدّ سيف!

ولأنّنـي كنت لا أزال تحت تـأثير قراري المبنـي علـى غير أسـاس بشـأن الطّريـق الذي اخترت، قلت: لو تخبرني شيئاً عن مسألة الدّروب، قبل أن أتوغّل فيما لا أعلم...

بان عليه اليأس من (حكمة الخطاب)، لكنّه أجاب وقد أدخل عشره في ذيل لحيته المتعثكلة من تحت:

لا تفاضل بين الدّروب فيما يعلم الدّليل! إنْ هي إلاّ مسالك تأخذ ملامح المسافرين.. ولا معنى لحسن الاختيار إلاّ للذي شقّها أولّ مرّة.

قلت: وهل لها أن تُشقّ أكثر..؟

قال: كلُّ من يدبّ يستطيع أن يجترح دربه الفريدة! !ومع هذا قليلٌ مَنْ يفعل . فواعجبي لمن امتلك قدمين كهذه الأقدام العنيده، كيف تجرّه مسالك غيره من أذنيه؟!...

قلت: أصدقني النّصيحة.. أأبدأ من حيث انتهى غيري، أم من حيث ابتدأ، فقد ملكت العزيمة..

قال: لقد أوغل بك بعيداً قطار البداية.. وآلت الدّروب المتاحة . والتي تعرف . إلى أسفار تنام على رعب الحلال، وتفيق على كوابيس الحرام. أمّا الأصوات الموقّعة مع أقدامها، فقد غارت في منعرجاتهـا، أو ضـاعت أو انكفـأت أو تلبّسـت أو زاغـت... باختصار:عاشـت الـدّروب فمـات المسافرون...! ماتوا بسلاح لا أدهى أمام سلطانه على خدعة التعارض المخلَّد بين الداخل والخارج، وفي لعبة الترقيع أو التلفيق التي أتقنتها الأرجل أيّما إتقان، خمنت كلّ المبرّرات كي تسبح بالمقلوب . وأصحابها. في مخاضة الحياة، معكّرةً صفاء الأمواه المقدّسة للنّفوس المعذّبة بما في أوعيتها..

قلت: أتعبت حقاً هيا كل النّفوس؟

قال: نعم... أتعبتها أوهام الخطيئة وعقوبات التكفير، فاستسلمت للتزوير، وقد صدّقت أنْ تأخذ الصّحة من المرض، وتشرب الماء الزّلال من وهج السّراب...

قلت: أعنّي أيضاً . أيُّها الدّليل . يبدو أنّ دربي لا تزال طويلة.

قال: رغم يأسي ممّا تراكم فيك.. ورغم أنك تطلب الواسطة وتسلّم بالحجاب، فسوف أضع في أنفك جرعةً من خمر الكلام كنت جمّعت عناقيده من كرمة الحياة...

قلت: العجل.. العجل!..

ضحك مكمّلاً: ولم العجل؟.. أم أنّك تتوقّع أن آتيك بما ليس فيك؟ وحتّى لو فعلتُ فهل تراك

تقبله؟؟

قلت: طالما اعتقدتُ ذلك!

قال: أعلم أنّ هناك فقط، نوماً ويقظةً وغفلةً وموقظاً!..

قلت: فكم بلغت إلى الآن..

قال: لو تعرف مالديك بين راحتيك وما يخبّئ صندوقك الأسود المقفل على مافيه!.. إذن لما أبعدت عنك الألوهة التي تضنيك..

ولأنّك شاعر الوهم أسقطّت نفسك في التيه، ثم انهمكت ترسم الدّروب الوعرة المسالك البعيدة وتسألها عن اسمك وبيتك والجهة التي توصلك إليك!

قلت: لابدَّ أن أفعل شيئاً، فقد بدأت أضيء!

قال: هذا الضياء الخلّبي ما عاد يجديك، ولابدَّ أن تأكل من ثمرات المدينة الفاسدة، جزاءً وفاقاً...

قلت: أيّة خمرة لديك أيها الدليل! سأحمل سكرتي وأمشي.. سوف أغادرك بنشوة حزينة..

قال ساهماً: مَنْ يدري قد تصل من أبعد الدّروب..

ثم استدرك بوعي: انطلق إلى الثمرة ذات الفصّين التي حدّثتك منذ حين.. واحرص أن ترى الأعراض ليس كما هي معروضة في ضوء الشمس! فلطالما لوّنت أنفسها، وبدّلت جلودها مرات لا تحصى، بحيث لم تعد هي ذاتها تدرك ذاتها.. أمّا الوجوه الصريحة المتبقية فقد ولّت بعيداً، تبحث عن مرقد آمن من خوف..

حملت كلام الدّليل محمل الجدّ، ورحت مبتعداً لا ألوي على شيء، في حين كانت الدّروب طرّاً تفقد سحرها وسلطانها بالتدريج... إلى أنْ جاء حين من الدّهر وأدركت أني وصلت العلامة التي حدّدها ذلك الدّليل:...

"انقطاع مفاجئ في الدّروب، يترافق مع دخول كامل في دائرة الكلام.. من هناك، ومن وسط الدّائرة تلك، أغمضت عينيّ متمتماً فاتحة الدّخول.. وفي اللّحظة التي أحسست معها بخفّةٍ في الوزن.. قفزت بكل طاقتي إلى أعلى في الهواء، مطوّحاً بجسدي في الهوّة المجهولة! كانت لحظات لا توصف تخرج من بئر الزّمن العميق.. وكنت بدوري أهوي في الفراغ، وعلى مهل أحطّ في نهاية القرن العشرين، وعلى بوابة المدينة الأولى بالتحديد.

*

كم كنت مشتاقاً إلى زحمة الشوارع، ورشاقة الأجساد الآدميّة! ولكم اعتقدتُ أنها هي بالذّات من يعطي العالم دفئه الكافي، فتحمي الحياة من الصّقيع وعصور الجليد الباردة! ولأنّني أقسمتُ ألاّ أنسى كلام الدّليل فقد حرصت أن أتحكم بعواطفي، واضبط أعصابي مثابراً على المراقبة الصّامتة لكلّ

شيء عسى أن أصل إلى رؤية لا أندم معها إلى تسرُّعي، سأعبر مثل سائح شريد، متفرّساً فيما تخبّئه الوجوه، وجوه المدينة، في ظلالها وشوارعها الرئيسة الثلاث، لعلمي أنّها تمثّلها أصدق تمثيل سواء في أبعادها الحيّة أم في مساقطها الخفيّة!..

*

على بعد خطوات لا غير وقفت أرنو إلى سورها الكبير، مسكوناً بسؤالٍ ما انفكّ يلحّ: هل من المعقول أنّ أيادي كالتي لديّ الآن هي من فعل كلَّ هذا؟ ومع أنّي ماكنتُ أطلبُ جواباً، فأنا أعجب أكثر مما أسأل، فقد حدست ردّاً ساخراً في بسمة البوّاب، الذي لم يلتفت لانهماكه في عمل إنساني إذْ راقبته ماعداه..

رأيته يجلس بين فوّهتين، واحدة عن يمين والأخرى عن يسار.. واحدة مليئةٍ بماء صاف، وقد بدت أشبه بفتحة مناسبة لساقية مجهولة المنبع والمصبّ.. وأخرى فارغة فاغرة كشدقٍ مفتوح. في يمينه وعاء مناسب، يغترف من هذه ليلقي في تلك. ومع كلّ دفقةٍ يتحرك رقاص ساعة ضخمة تتربّع المدخل حركة واحدة إلى أمام.. ثم لا يلبث الرّقاص عينه أن يعود حركة إلى وراء . إلى مكانه السّابق، وذلك في الزّمن الفاصل بين دفقتين. وهكذا دائماً، حركةً متقدّمة إلى أمام يعقبها حركة متراجعة إلى وراء...!

لقد شدّني المشهد، وأغراني بتأمّل طويل، لكن وبما أنّي قرَّرت مسبّقاً أن أودع ما أراه في ذاكرتي، لأعود إليه في حين آخر، فقد تقدَّمت صافناً ساكناً لا غير.

"مَنْ استطاع الوصول إلى هنا فليدخل..".

عبارة نُقشت في صدر المدخل على نصب من رخام ، تجاوزتها أيضاً متجّهاً إلى الدَّاخل، وقد أحسستُ ببعض من زهو، فأنا بالتأكيد واحد من أولئك الذين استطاعوا الوصول...

مسافة قصيرة، ثم وصلت الوجه الأوّل للثّمرة! أعلن عن نفسه من خلال تمثالين متقابلين: الأوّل رجلٌ برأس يحمل بندقية. والثّاني برأس خنزير يحمل ورقة نقدية. لم يُتح لي الوقت كي أتوقَّف أمامهما ما يكفي، فقد كنتُ في عجلة من أمري، كي أبلغ شلال الحركة الذي يتدفّق بالبشر، قبل أن ينفذ صبري، وتتبدّد طاقتي على الاحتمال.

ما إن انفتح الشارع على امتداده، بناءً ومحالّ وعربات وأصوات...

وأشياء لا حصر لها، حتّى حدَّثتني نفسي بقناعةٍ رسخت في روعي منذ زمن بعيد: السَّمن في حدّ ذاتها كتب تنطق بالعبر!

جمّعت شتات أفكاري مقترباً من أحد العابرين، وكلّي شوق أن أشمّ رائحته العاقلة.. وإذ هممت كأن تجاوزني دون أن ينتبه ثم غاب في الزّحام. تابعت إلى آخر.. بدوره لم يلتفت. جمحت إلى ثالث.. فقدّرت أيضاً أنه لم يرني ولم يحسّ بوجودي ثم إلى رابع.. ليس له رائحة! إلى خامس.. إلى... ما الذي يحدث؟ ما إن أصل.. حتى أفشل في الوصول!!.. تابعت محاولاتي، وقبل أن أتوقف

أمام عابر جديد، جاءتني قبضةٌ كالحديد البارد، تشدّ على عنقي بوحشيّة.. وصوت يخلو من أيّ جرس بشريّ يفحّ:

. "أيها اللصّ!.. سأنتزع أحشاءك!!

وفعلاً همَّ بذلك، وكادت أحشائي بدورها تخرج إلى فمي. لم أعرف كيف تخلّصت هارباً إلى مكان آخر.. هناك بدأت تختلط لديّ الأمور.. نظرت بأجفان تعبة: أكاد لا أصدق! حدّقت ثانية إلى السيّل البشري المنهمك في سعيه: الظهور مقوّسة! وطفق يغلي السّؤال، لماذا تتحدّب القامات وتنحني كلّ هذا المقدار؟

بعد تبصّر تأكّد لي أن الجماهير الغفيرة... كلُّ واحدٍ من الجماهير الغفيرة، أخذت حدبته شكل سنام تقريباً، ثمَّ اكتشفت أنَّ السنَّامات طرّاً ماهي في الحقيقية إلاّ صخور ثقيلة صمّاء. لقد حدث التحول! بالفعل حدث!! وها إنّي . في هذا الشارع بالضبط . أرى البشر قد آلوا إلى صخور تمشي على أقدام لا غير..

جعلت أفتح فمي على اتّساعه، وأنا أشهد كيف تدبّ المخلوقات تحت أثقالها، أو تركض، أو تهرول، أو تزحف.. دون كلام، فقد تكزّ على أسنانها بصمت بليغ!! ومن يعجز أو يضعف، فسرعان ما يسقط تحت صخرته، ليُهرس تماماً، ثم تدوسه الأقدام المسرعة، فلا يقوم بعد هذا أبداً..

عندما بلغت آخر الشارع كانت الأشكال الآدمية ترسو في ذاكرتي بالتدريج وجوهاً بلون أزرق عاتم.. وماكنت لأنسى العيون، العيون التي استحالت سحابات داكنة، ولا الأفواه التي ما انفكّت عن أسنان وأنياب لا حول لها ولا قوّة..

وفي اللّحظة التي هممت معها بالانتقال إلى الوجه الثّاني للثّمرة . المدينة . رأيت بأمّ عيني التي في رأسي مقصورة شامخة جدّاً، تتربّع برجاً شاهقاً، ومن نافذتها النائية كان يطلّ بكامل تألّقه رجلٌ مرعب يقبض بيديه الاثنتين على جهاز تحكّم!!

*

انعطافة واحدةٌ أعقبها انحدار واحدٌ، فإذا أنا مباشرةً مع الوجه الثاني الذي كنت أعلم مسبقاً مكانه بالنسبة لي ومكاني بالنسبة إليه، وأعلم أيضاً أنّي بالغه لا محالة. توقفت على مشارفه، جاهداً أن أتخلص من آثار الوجه الأول، تلك الآثار التي بقيت حتى حين تدور مثل زوبعة في مخيّلتي...

لقد علمتني تجارب مريرة سابقة، أنه لابد أن أستعد تماماً لدى مواجهتي أية تجربة خطيرة، فأنفض يدي ما استطعت من كل التصورات المسبقة، مقلباً إلى الوراء وعلى مهل، وجوه المخلوقات والأشياء والأحداث، التي كنت جمّعتها في ماضيات الأيّام..

لذا أقفلت ذاكرتي على جميع المشاهد والصور والخيالات التي تراكمت لزمن طويل، آملاً أن أدفعها إلى النوم في دهاليزها السرية، كي لا تعيق بلجاجتها وصراخها ماسوف أقف على عتباته بعد

لحظات.. ثم.... فتحت عينيّ على عالم وليد بدأ يتحرك أمامي...

أوّل المشاهد التي هزت مشاعري، وحركت عواطفي، هو مشهد الجموع البشرية التي أبصرتها تصلي بخشوع، كانت تصلي بخشوع نبّهني أن أعدَّ حتى المائة قبل أن أنطق بكلمة واحدة..

هاهم فعلاً يصلّون؛ في المداخل يصلون... في الساحات يصلون... على الأرصفة والأسطح والفرندات يصلون!.. في المحال التجارية يصلون... في المكاتب يصلون.. في الدوائر والمؤسسات والمجمعات يصلون.. إلى الجنوب، إلى الشرق، إلى الغرب، إلى كل الجهات يصلون ويصلون!! ملاحظة واحدة لفتت انتباهي وهي أنّ كل واحد منهم يضع قدامه، وعلى بعد خطوة أو خطوتين، محفظة مغلقة، حتى لما يركع داخلاً في غيبوبة السلام و التسليم، تكون هي . المحفظة . في محرق عينيه بالضبط...!!

تركتهم منهمكين فيما هم فيه، وأسرعت داخلاً في مشهد جديد.. لم يحتج الأمر إلى أكثر من لحظات معدودات حتى ظهر الفرق واضحاً عمّا سلف، فأغلب الذين رأيتهم هذه المرّة، أو عبرت بهم، كانوا هادئين. ولا أدري لماذا حسبتهم مطمئنين، ربما يرتد ذلك إلى أسلوبهم الرزين، فهم يتكلمون إذ ما يتكلمون بلطف زائد وأدب جمّ؛ وقد لاحظت منذ المواجهة الأولى أنهم يحرصون على ألسنتهم ألاّ تظهر أثناء الكلام، وألا تخرج من مطارحها، مما يستدعي النبرة الهادئة، والصوت الوقور... لكنّني من جهة أخرى ما عرفت السر الرابض خلف ذلك إلاّ متأخراً.. وعندما قبضت عليه . على السر . متستراً في لبوسه الطريف أصابني الرجفان: لقد هالني أن تكون الألسن التي تختبئ خلف الأسنان من نوع فريد، ما عرفته قبلاً، وما خطر لي على بال لا في يقظة ولا في منام! كانت الألسن بالفعل على هيئات أفاعي سامّة . بل كانت هي إيّاها!! . تتّخذ أشكالاً وأوضاعاً وأنماطاً ليس لها حصر . تأكد لي هذا عندما راقبتها تتسلّ . حيث لا يكون بدّ من ذلك . من الأفواه، ثم تتلوى، أو تشرئبّ أو تنكمش، أو تربض في وضعية الانتصاب، لتنتقض في اللحظة المناسبة، بينما يجلس صاحبها بوقار، أو يمشي بهدوء، أو يوزّع البسمات ذات اليمين وذات الشمال..

عندما كنت أقترب . لعلّة ما . من تلك الأفواه التي تعرف بإبداع كيف ومتى تتكلّم برقّة وحنان، كنت أكتشف في الوقت عينه أنني آنئذٍ أجترح مغامرة خالصة لأنني ببساطة أكون هدفاً سهلاً، يقف ضمن المدى المجدي الذي لا تخطئ فيه تلك الأفاعي الخارقة.

أنا الذي دخل ثمَّ خرج مرّات ليس لها عدّ من أعتى المتاهات، وخوض في مجاهل الدروب، وعبر مسالك هي أبعاض من منافذ الجحيم.. أنا هو نفسه الذي يعتريه الذهول؛ إذما يقترب من إحدى هاتيك الألسن النافرة من ظلمات أفواه كالكهوف! مع هذا لابدّمن الاقتراب ضريبة صعبةً لاستكمال المسير..

وفي لحظة وجد خاصّة، في مكان ما من ذلك الوجه الشائك، وقفت مبلبلاً تحت سطوة شتات لا يرحم، جعلني أبحث كما ضائع، كما نائم، كما ممسوس، أبحث بعصبيّة وضيق،وأحياناً بخبل...

ومرَّ وقت ثقيل قبل أن أعلم بالضبط عمّا أبحث، رغم إلحاح فكرة البحث وتمكنها. لابدّ ينقصني ماليس منه بدّ . فكرت. وهو ذو أهمية بالغة . اعتقدت . نظراً لتمنعه، لكن لم أكن عثرت عليه بعد...

وفيما كنتُ أتفرّس الوجوه والصّدور.. فأتعب، فأتفرس المؤخرات لأتعبِ أكثر.. اكتشفته: المرأة! كنت أبحث عن امرأة.. امرأة أنسيّة من بنات حواء.. امرأة من لحم ودم وحنان..

في هذا الشارع بالذات مرّت قوافل النساء بالعشرات، بالمئات والألوف، وفي كلّ مرّة ما إنْ أهم بواحدة حتى أتراجع آخر لحظة. كلُّ النساء اللواتي مررن كنَّ بأنوف معقوفة سامة!! ياللهول، أمامن امرأة واحدة بأنف حنون!!؟

تكوّر ذلك السؤال في داخلي ثم.. نام..

آخر ما احتفظت به ذاكرتي من ذلك الوجه . الوجه المعاصر للثمرة، تشكّل وأنا أباشر الانتقال إلى وجهها الثالث: منظر اثنين، اثنين يتصافحان، ثم يتعانقان.. في زمن العناق الذي بدا حارّاً، كان كلٌّ منهما يلدغ الآخر في منتصف الظهر تماماً، لدغات سريعة نافذة.. وما إن انتهيا من العناق حتى كانا يتمايلان! فالسم بالتأكيد قد نفذ إلى عظامهما، ومع هذا كان كلٌّ منهما يبتسم للآخر ابتسامة ودّ، ويسأل بإلحاف عن صمّته وأحواله وجميع أفراد أسرته..

*

أمام سفور الوجه الثالث أخفيت وجهي، لا روغاً ولا خجلاً بل جذع خالص... فمشيت أرنو من خلف حجاب، وكلّما رأيت أكثر! ازددت حيرةً وعذاباً إلى حد بتُّ مرتاباً في جدوى الرؤية عينها. لأول مرة أدركت خطورة أن أرى وشقاء أن أعلم، ولولا قسمي الذي ما فتئت أردده في المطارح المشتكلة، لكنت أغلقت دون القلعة التي أقصد الأبواب، ولكنت ضربت صفحاً عن جملة المشاريع التي ما زالت طيّ الخفاء!

أوّل ما كشفته في دورتي الثالثة هو المُدى!! المُدى بأشكالها وأنواعها وحجومها، سواء مايحملُ في اليد، أو ما يوضع في الجيب، أو ما يُستر في الأكمام.. المُدى التي تتمدد تحت الأحزمة، أو في المحافظ الجلدية، أو جوار الآباط.. المدى لأغراض لا عدّ لها؛ للسلخ، للقطع، للطعن، للذبح.. المُدى في كل مكان؛ في مداخل الحارات، في الزوايا الحادة، في الزواريب، في المعابر الإجباريّة.. المدى فوق الأبواب والنوافذ ومعارض الحوانيت.. المُدى؛ معلقة أو مصفوفة..

أو مقذوفة.. المدى تتأرجح بأنصالها اللامعة القاطعة، من الشرق إلى الغرب، أو من الغرب إلى الشرق.

وما أوقف شعر رأسي . أو كاد . أنّي ما شاهدت في هذا الوجه من المدينة يداً خالية! إنما تقبض ببراعة على مدية أو سكين أو ساطور أو مشرط، أو تستخدمها بجرأة تبلغ مشارف الجنون!..

قلت: أيّة مذابح راعفة ستجرف الأقطار والأمصار، إذ ما حدث التباسٌ ما لأمر ما في زمن ما؟! ثم قلت: حدث.. وما زال يحدث.. ولعلّي قلت: سيحدث!!

ورأيت فيما يرى الرائي البصير، أنّ أكوام المُدى وأكداسها قد خُصِّصت لعموم المواطنين وأبناء الشعب؛ يتقاسمونها، أو يتنازعونها، أو يتراشقونها فيما بينهم، قتلاً للوقت، كساعات الضياع. أمّا رجال البوليس العلني فقد خصّهم القدر الحكيم بالمسدّسات الأمريكية حصراً، تمايزاً عن إخوانهم من البوليس السريّ، الذين تمنطقوا المسدسات الكاتمة للصّوت، مراعاة لأعصاب الجماهير الغالية من الانفجار..

وإذا كان ذلك كذلك.. . وهو كذلك . فقد بات من حق . بل من واجب . الطبقة الحامية المحميّة أن تقتنع بضرورة استخدام القنابل والرشاشات والصواريخ بعيدة وقريبة المدى... هذا بدوره استدعى أن يكون هناك في كلّ مقاطعة مبنىً واحد على الأقل للعمليات، مبنى واحد لابدّ أن يغصّ بصواريخ ذات حجوم لا تخطر في بال، صواريخ موجّهة، إلى أهداف سرية، لا يطلّع عليها إلاّ كلّ ذي حظ عظيم. وعلمت فيما بعد أنّ لكل مواطن كريم صاروخ مناسب في مبنى العمليات ذاك، مبرمج وملقن، وعليه اسمه وصورته ولمحة موجزة عن حياته... ثم تأكدت بنفسي أن المبنى العملياتي يستطيع أن يتسع فعلاً لجميع الصواريخ الموجهة، والعابرة للشوارع والحارات، لسبب وجيه؛ هو أنّها صغيرة جداً ومناسبة جداً بحيث لا يزيد حجم أكبرها عن حجم عود ثقاب، وهي مرتبة ومجهزة ضمن برامج دقيقة في عقول الكترونية حكيمة..

والصاروخ منها ينفجر، وينفجر دونما صوت أو أثر، بحيث سيبدو بكلّ تأكيد أنَّ الضحية التي يصيبها، لابدّ أن تكون قد قضت بالسّكتة القلبيّة ، أو ماكان في حكمها حتماً!!..

❑❑❑

أحلامٌ بلا نهاية

قصة: اسكندر نعمة

*.. الحلمُ الأول:

بعد وجبة عشاءٍ دسمة، شعر الجاحظ بتخمة مؤلمة. لم يلبث أن استسلمَ بعدها لنوم قلق. أحسَّ أنَّ شيئاً ما يضغط صدرَه بقوة، تقلّب في فراشه وهو يهذي بألفاظ غير مفهومة.. لا أحدَ يدري، أكانت تلك الألفاظ ليّنةً مهذبة، أم نابية قاسية. تقلَّبَ في أحضان كوابيسه المتلاحقة، ثم راح يسمع صوتَ ضرباتٍ رتيبةٍ تقرع باب غرفته. تملّصَ من لحافه الخشن، زحف نحو الباب، فتحه بانفعال شديد، برز أمامه رجلٌ مسنٌّ منتصبَ القامة، فارعَ الطول، أزرقَ العينين، تزيّن سحنتَهُ الشقراءَ لحيةٌ مشعّثة، وخصلاتٌ مبعثرةٌ من شعر أشيبَ تتدلّى على عنقه وتتمرَغ فوق صلعته اللامعة.. فتح الجاحظ فمه مستغرباً والدهشة تأكل عينيه البارزتين. ابتسم القادم الغريب وقال:

-.. أأنت أبو عثمان، عمرو بن بحر.؟؟

أجاب الجاحظ بصوت متلجلج:

-.. أجل. أنا عمرو بن بحر، الملقّب بالجاحظ.

أجاب القادم:

-.. وجدتُكَ أخيراً. كم بحثتُ عنك.. أنا وليم بن جون شكسبير.

-.. وما الذي جاء بك في مثل هذه الساعة يا ..... ماذا قلتَ لي؟!!

ما هو اسمك؟ لم أرَكَ ولم أسمع بك من قبل..

-.. قلتُ: اسمي وليم شكسبير. أنت لا تعرفني، لأنّك أكبرُ منّي بمئاتٍ من السنوات. أمّا أنا فأعرفكَ جيداً. أعرفُ عنكَ الكثير الكثير. وقد آلمني جداً أن ينسى الناسُ اسمك الحقيقيّ ويلقبونك بالجاحظ...

ابتسم الجاحظ ملء فمه، وقد هدأ جيشانُ نفسه وابتردت دهشته، وقال لضيفه الذي كان يتملّى عينيهِ بشراهةٍ عجيبة:

-.. أهلاً بك يا.... ماذا قلت لي؟ ما اسمك؟.

-.. شكسبير.. شكسبير يا أبا عثمان.

-.. تفضل، اجلسْ يا شكسبير، اقتربْ منّي لنتحدَّثَ معاً.. حدثني عن نفسكَ أولاً..

-.. أنا وليم بن جون شكسبير. أشهر أدباء الإنكليز وكتّابهم. ملأتُ الدنيا وشغلتُ الناس كصاحبكم هذا الذي أطلقتم عليه لقبَ المتنبّي، كتبتُ قصائدَ لا حصر لها، وألّفتُ كتباً كثيرة. وكتبتُ مسرحياتٍ رائعةً مذهلة. و

قهقه الجاحظ ساخراً. غرس عينيه البارزتين في وجه محدّثهِ عاجلهُ بسؤال فيه الكثير من التحدّي:

-.. ماذا قلت؟! كتبتَ مسرحياتٍ رائعة!! ماذا تعني بذلك؟ ما هي المسرحية؟ هل هي شعرٌ أم نثر أم خطبة أم ماذا!!

كتم شكسبير غيظه، ثم قال بوقار مصطنع:

-.. ما أغربَ ما أسمع يا أبا عثمان. ألا تعرف ما هي المسرحيةَ! سأحدّثكَ عنها فيما بعد، أما الآن فهناك ما هو أهمُّ من ذلك وأعظم.

-.. ما هو ذاك يا شكسبير، وقرون من الزمن تفصلني عنك.؟

أجاب شكسبير بهدوء ووقار كبيرين:

-.. عرفتُ أنك مثيلي. فأنت كاتبُ العرب الأكبر وسيّدُ أدبائهم. وأنا مثلُك سيّد كتّاب الإنكليز. متشابهان في أمور كثيرة. لقد طبّقت شهرتُكَ الآفاق، وعرف الناس كلُّ الناس مبلغَ ذكائك وسرعةَ بديهتكَ وفيضَ علمكَ وحبَّك العميقَ جداً للعقل والعلم والبرهان..

كان الجاحظ يبتسم بثقةٍ كبيرة. وعيناه تدوران في محجريهما فخراً واعتزازاً. وراح شكسبير يتابع:

-.. قرأتُ لك كتبَ الحيوانِ والبخلاءِ والبيانِ والتبيين وبعض الكتب الأخرى.. كنتُ مُعجباً بك، راغباً في التزوّد منك والتلمذةِ على أدبك. عرفتُ فيكَ أحدَ رؤوس المعتزلة، متحرراً مما لا يقبله العقل والبرهان. جريئاً في قول كلمة الحق والمعرفة. ولكن وعلى الرغم من ذلك فبيني وبينك مفارقات شتّى، وخلاف في الرأي والأفكار. فقد اقتفيتُ آثار أخطائك واحدة واحدة. وكانت عديدة وكثيرة.. وها أنذا جئت إليك للحوار والمناظرة. فهل تستطيع أن تصمدَ لي..

انتفض الجاحظ كمن لسعته أفعى، وغاضت ابتسامته وازورّت عيناه. آلمه هذا التحدّي. اهتزَّ جسدُه بعنفٍ واتكأ على راحتيه وهبَّ واقفاً ليواجه زائره.. عجيبٌ جداً. تلفّتَ حوله. مسحَ المكان بعينين ازداد جحوظهما.. لا أحدٌ أمامه. لقد تبخّر الضّيف. ووجدَ نفسه يلملمُ جسدَه المتعبَ في فراشِه، وحيداً في غرفةٍ يسودها الظلام وأشباح الكتب..

حكَّ جبينه وصدغيه، وأيقن أنه كان يغطّ في أحداثِ حلم عميق...

***.. الحلم الثاني:**

عندما هبَّ شكسبير من نومه منزعجاً، كانت الطَّرقَاتُ العنيفةُ على الباب لا تزال مستمرّةً. قفز نحو الباب مسرعاً، فكَّ رتاجة، فتحه على مصراعيه فإذا بقامة شابٍّ صغير تنهض أمامه. مدَّ له يداً تحمل شيئاً ما، قال له:

-.. أنا ساعي البريد، إليكَ هذه الرسالة.

-.. ساعي البريد!؟. وهل يأتي ساعي البريدِ ليلاً؟

-.. هذا كان في زمانكم. لقد تغيّرت الأحوال. نحن الآن في عصر آخر.

اختفى ساعي البريد كالبرق الخلّب. ظلَّ شكسبير يدور في مكانه، يحمل بين يديه لفافةً من الورق. أغلق الباب خلفه وعاد ليتربّع فوق فراشه، وأخذ يقرأ والدهشة تعتصره من الداخل:

من أديب وكاتب العربية الأكبر، أبي عثمان عمرو بن بحر إلى أديب الإنكليز الأكبر وليم بن جون شكسبير... لا تزال آثار التحدّي السافر الذي واجهتني به تحزُّ في نفسي، ورغبتي في مناظرتِكَ والحوار معك ماثلةٌ في خاطري كلَّ لحظة. لكنّك فررْتَ من اللقاء سريعاً، وكتبتَ على نفسك الهزيمةَ المرَّة.

وإلا فلماذا اختفيتَ هكذا فجأة؟ وعلى الرغم من أنك خاسرٌ لا محالة، فإنَّ هناك أمراً هاماً جداً وسؤالاً محيّراً: بأيّةِ مسألةٍ سوف تناظرني؟ وما هي حجّتكَ أثناء الحوار؟ لقد ملأتُ المكتبةَ العربية والعالمية علماً وأدباً وظرفاً وسخرية ونقداً وتعليماً وتوجيهاً، ولا أشك أبداً بأنكم أنتم في بلاد الإنكليز وأطراف العالم الأخرى، قد أفدْتم جليلَ الفائدة من علمي وأدبي ومن كتابات من سبقني ولحقني من أبناء جلدتي نحن العرب. فبأيِّ منطقٍ تواجهني وأنتَ مثلّمُ السلاح، ناقصُ الحجّة والمعرفة.؟

اسمع يا شكسبير. كم أتمنى أن ألتقيكَ لأعيدَكَ إلى حجمكَ الطبيعي. ولكن أين سيكون اللقاءُ، لستُ أدري.. هل آتي إليك؟.. يا الله..

اقترب منّي لأهمسَ في أذنك، وليبق ذلك سرّاً بيننا. فأنا الآن في وضعٍ مزرٍ، لا أملك نفقاتِ السفر، والمسافةُ بيننا طويلةٌ موحشة، تقتضي شهوراً طويلة.. أم تأتي إليَّ أنت؟. فإن كان ذلك. فتّش عنّي في بغداد وبصرى والكوفة، أو في أيّة عاصمة عربية، فلابدَّ أن يصادفكَ الحظ بلقائي.

ولكن اقترب منّي ثانية.. اسمع.. اجلب معك طعامَك وشرابَك ودواءَك وكساءَك، وإلاَّ فسوف تتعرض للعري والجوع والمرض، وسترى أيَّنا الغالب والمغلوب.

***.. الحلم الثالث:**

يا أمَّ عثمان. أفلا يحقُّ لي أن أستريح قليلاً من عناءِ الكتابة والتأليف والتفكير، وأن أخلدَ لنفسي بعيداً عن مرارةِ المشاحنات التي تمطرينَني بها صباحَ مساء؟ ألا يكفيني هذا الفالج اللعين

الذي ألمَّ بي.؟

نظرتْ إليه أم عثمانَ شزَراً، ثم قذفتهُ بشيءٍ ما كان بيدها، ثم استدارت غاضبة وقالت: هذا جاءَك بالبريد السريع.. قبض عليه أبو عثمان، فإذا به مغلّف محشوٌّ بالأوراق. فكّهُ على مهل، وأخرج أحشاءَه وراح يقرأ:

من شكسبير إلى الجاحظ:

لا حاجة للأسماء المطوّلة، فنحن الآن في عصر السرعة والاختزال. كنتُ أودُّ أن أبعث لك محتويات الرسالة في برقية، أو في فاكس أو مكالمة هاتفية، لأن المثقّف الحقيقي والأديب الناجح من يكون ابن عصره ويستفيد من معطيات زمانه. فنحن الآن يا أبا عثمان نعيش في أيام غيرِ أيامنا.. ضحكتُ كثيراً عندما قرأتُ قولَكَ: إن المسافة بيننا موحشة تقتضي شهوراً طويلة.

هل ستأتي إليَّ على ظهر بعير أو حصان أو أتان، فأيام حصان أجدادِكَ وأسلافك أمرئِ القيس وعنترةَ وعمرو بن معد يكرب قد ولّت إلى غير رجعة. وكذلك الحصان والبغل الإنكليزي قد أصبحا في المتاحف والمعارض.

تعالَ إليَّ بالطائرة إن كنتَ تستطيع، وستصل خلال ساعات قليلة.. ولكن. أين ستلتقيني؟. والله لستُ أدري!!. هل سيكون ملتقانا في لندن أم باريس أم مدريد أم دبلن. والله لستُ أدري. فلقد تغيرتِ الأحوال يا بن بحر، وأصبحنا الآن في عصر النظام العالمي الواحد، والإنترنيت والقبضة المحكمة، وأنا أتجوّل من مدينة إلى أخرى طلباً للرزق والحب، أحمل كتبي على ظهري أعرضُها للبيع ولا أجدُ من يجرؤ على شرائها.. لقد سمعتُ أن الكتبَ عندكم أصبحت باهظةَ الثمن أكثر مما هي عندنا، هل هذا صحيح؟.. اسمع يا أبا عثمان: لقد همس في أذني أحدُ الأصدقاء بأن أعيدَ كتابة مسرحية "تاجر البندقيّة" وأحذف منها ما كتبتُه عن فضائح اليهود وجشعهم وحقدهم وأنانيّتهم، وأنا حائر في ذلك، فما رأيكَ يا أبا عثمان؟ هل أغيّرُ كتابتي وأستريح،، أم أظلُّ على شجاعتي؟. وليحصل بعد ذلك ما يحصل.

لنعد إلى حديثنا الأهم. متى سألتقيك وأين وكيف. فدويُّ القنابل وأزيز الرصاص والطائرات في كل مكان عندنا وعندكم، يزرعُ في نفسي الهلعَ والخوف من المستقبل، وأخشى إن جئتُكَ أن أموتَ غريباً في بلادٍ غريبة. فأنا أحبُّ وطني وزوجتي وأولادي.. كما أحملُ نحوكَ الخشيةَ ذاتها.. لكن لابدَّ أن ألتقيكَ لأغيرَّ من قناعاتِكَ بأنني كاتبٌ لا يُحسنُ إلاّ الإطالة واللفَّ والدوران، والإخفاق في النفاذِ إلى جوهر الفكرة والموضوع، ولأقولَ لك إن أدبَكَ يقوم على الاستطراد المملِّ واعتماد العويص في الأسلوب واللفظ والأداء. لابدَّ من المناظرة يا صديقي. سأتركُ لك أمرَ تحديدِ موعدِها ومكانِها.. والله الموفّق.

***.. الحلم الرابع:**

كان يقرأ في رواية مترجمةٍ عن العربية، ويضعُ خطوطاً تحت بعض الكلمات والعبارات. تساءَل في سرّه: لا يعرف الكاتب أسرار اللعبة القصصية؟ أم أن الترجمة قد أفسدت الرواية. كان يغمض عينيه ويفكّر.. فجأةً رنَّ جرس الهاتف. انتفض شكسبير في مقعده. لقد نقلهُ الرنين من حالة إلى أخرى. مدّ إليه يداً متراخية، وضع السمّاعة على أذنه وقال بصوت متهدّج:

–.. ألو.. نعم

–.. صباح الخير يا سيد وليم.. أنا الجاحظ.

صُعق شكسبير، ولفّهُ التساؤلُ المذهل:

–.. أهلاً بك يا أبا عثمان. هذا شيءٌ رائع. متى دخل الهاتفُ إلى بيوتكم؟

–.. منذ زمان بعيد. آهِ لو تعلم كم أنا فرح به الآن، فقد حصلتُ عليه البارحة بعد مطالبةٍ استغرقت أكثر من عشر سنوات.

قاطعه شكسبير:

–.. يا لغرابةِ ما أسمع. أصحيحٌ هذا؟!! من أين تتكلم الآن؟.

ضحك الجاحظ:

–.. أتكلَّمُ من مدينة عربية ما.

–.. حدثني يا أبا عثمان.. ما هي أخباركم؟، ما هي أخبار البلاد عندكم، حدثني عن شؤون الحياة والمجتمع والسياسة.

–.. لا يا صديقي. كلُّ شيءٍ إلا هذا. فأنا لا أجرؤ على الحديث فيما سألت.

–.. إذن حدثني عن شؤون الأدب والكتابة والكتب.

–.. قد يطول بي الحديث، فللأدب شؤون وشجون، وأخشى ألا أستطيع دفعَ رسومِ فاتورةِ الهاتف.. بيني وبينك، رسوم الهاتف عندنا مخيفة..

ضحك شكسبير من الجانب الآخر حتى تصوَّره الجاحظ قد تدحرج من مكانه، ثم سأل:

–.. إذن لماذا اتصلت بي يا أبا عثمان وأنت تخشى كلَّ هذا؟

–.. فقط لأعلمكَ أنّنا مثلكم سرنا على دروب الحضارة والتقدّم، وأنكم لا تفضلوننا بشيءٍ أبداً.

صمَتَ شكسبير من الجانب الآخر، طال الصمت بينهما حتى أيقن الجاحظ أن المكالمة قد انتهت.

*.. الحلم الخامس:

عندما فتحت زوجة الجاحظ باب الدار، وجدت أمامها رجلاً ملتحياً، طويلَ القامة، حسنَ الهندام، يقف باحترام وهو يبتسم. بادرها بسؤاله:

-.. هل أبو عثمان هنا؟

-.. نعم.. تفضّل.

هبَّ عمرو بن بحر لاستقبال ضيفه القادم من بلاد الضبّاب، من خلفِ البحار والأمواج. استقبله بحرارة تليق بأديب كبير، تصافحا بمودّة تعانقا ثلاثاً.. نظر شكسبير إلى الجاحظ وقال له:

-.. الرجال عندنا لا يعانقون الرجال، الرجل يعانق المرأة فقط.

بُهتَ الجاحظ، وقال لضيفه:

-.. عندنا الكلُّ يعانقُ الكل... ثم استطرد قبل أن يتركَ له فرصةً لكلام آخر:

-.. ها أنت تخطئ مرّة أخرى يا وليم. كان يجب أن تخطرني بزيارتكَ حتى أعدَّ لك ما يليق بضيفٍ مثلك. فنحن العرب يهمنا جداً إكرامُ الضيف وإقامة الولائم.

ابتسم شكسبير، صافح مضيفه من جديد.

-.. لا. ما جئت من أجل الولائم. جئتُ لأسمع منك ما خشيتَ أن تبوح به عبر أسلاك الهاتف. حدثني الآن عن شؤون الأدب وشجونه عندكم، وسأحدّثكَ بعد ذلك عن أشياءَ وأشياء.

جلسا إلى مقعد واطئٍ خشن. تلفّت الجاحظ حوله، عبسَ وقطّبَ حاجبيه وقال:

-.. لستُ أدري يا صاحبي، هل أتحدّثُ أم أكتفي بالصمت؟ لقد ألفتُ الصمتَ منذ فترة طويلة

-.. بل حدثني يا أبا عثمان، ولك عندي بعد ذلك حديث طويل.

أطرق الجاحظ، ثم رفع رأسه وراح يتمتم بما يشبه الهمس:

-.. كان للأدب والفكر في زماننا سوق رائجة. الكاتب يصدر فيما يكتب عن معرفة وعمق وحريّة تامة. والناسُ يُقبلون على ما يُكتبُ برغبة ونهم وحبٍّ شديد. هل نسيتَ يا شكسبير أنني قد قرأتُ مئاتٍ من الكتب الضخمة، تلك التي سقطت عليَّ ذات يوم فأزهقت روحي؟ أما الآن وفي زماننا هذا.. آهٍ من زماننا هذا، فقد أصبح الأدب سلعة كاسدة لأن أعداءً أشدّاء وقفوا دونه مدجّجين بأسلحة مغرية فتّاكة، فحالوا بينه وبين القرّاء.

مسحَ شكسبير العرق عن جبينه وصلعته العريضة، وبادره بسؤال متوتر:

-.. أعداء!

-.. نعم، قدموا إلينا من بلاد الضباب، عبرَ صناديق أنيقة مقفلة، تسرّب من جوفِها التلفزيون والأتاري والساتاليت. صبايا في عمر الورود تتقن لعبة الغنج والسحرِ وليِّ الأعناق. استسلم القرّاء

للسحر الحلال، ومع مرور الزمن رسبَ أكثرهم في امتحان القراءَة والمتابعة، وتحولوا من قرّاء إلى متفرّجين، لأجل ذلك كسرتُ أقلامي ومزّقتُ أوراقي واحتميتُ بالصمت المؤلم متمنيّاً أن تسقط عليَّ رفوف الكتب فتقتلني من جديد.

عندما وصل الجاحظ في حديثه إلى هذا الحد. فوجئ بضيفه العزيز شكسبير ينتصب واقفاً ويتّجه إلى الباب مغادراً الغرفة. صاحَ به الجاحظ:

-.. إلى أين يا شكسبير؟ لم نتحاور بعد. تعالَ لنتّفق على موعدٍ للمناظرة.

أجاب شكسبير دون أن يلتفت:

-.. لم يعد هناك حاجةٌ لأي حوار أو مناظرة. فلقد بُحتَ يا أبا عثمان بما كنتُ مزمعاً أن أقولَه، وما يعتمل في صدري ويؤلمني.

وبمثل لمح البصر اختفى شكسبير دون أن يودّع، وصفق البابَ وراءَ بعنف.

لحظتئذٍ صحا الجاحظ من نومه، وقد جفَّ حلقُه، وعلا لهاثُه، واستبدَّ به سؤال محيّر: تُرى: هل كنتُ أحلم؟.

❑❑❑

أربعون

قصة: غلاديس مطر

أكملت بهية عامها الأربعين وانتهى عمرها الافتراضي. صحيح أنها جميلة الملامح مدججة بأنوثة هادئة وفوق هذا وذاك وقورة ومتعلمة إلا أن لا شفاعة لمن تجاوزت الأربعين في مجتمعها. قريباً جداً سوف يغدو خطيراً على صحتها أن تنجب طفلاً إذا ما تزوجت. وإن لم تفعل فخطير على سمعتها إن تبنته من دون زواج. وحين تصنف اجتماعياً فمريك أن توضع في خانة الشباب ومريك أكثر إن وضعت في عداد المتزوجين الكبار وحين يريد أرمل كهل في الستين أو الخامسة والستين أو مطلّق مع أولاد أو حتى عجوز الزواج فهي النموذج المثالي الذي يشار إليه. وحين تهز رأسها استنكاراً فإنها تلقب بالغبية التي تضيع الفرص الأخيرة.

في مجتمعنا تشعر بهية بثقل السن، كل عام يمر بل كل دقيقة تدفعها إلى حدود هاوية الأربعين. أما بعد هذا الحد فتبدأ الأحلام الصغيرة الفردية بالسقوط كورق الخريف. وما كان صعب قبوله يبدو الآن معقولاً وما كانت تظنه ليس لها أصبح يبدو اليوم على مقاسها تماماً. حتى ألوان الثياب أخذت تختارها أقل وهجاً والفساتين أطول والزينة أهدأ.

وإن كانت بهية اليوم تشعر بحدة أقل تجاه ذلك، فإن والدتها كانت تعقص شعرها إلى الوراء في مثل سنها وقد تركت خصلاتها البيضاء تظهر من دون وجل.

وفي المساء تجلس بهية إلى مرآتها بعد أن تتخلص من عملها المكتبي المضني فتتأمل الخطوط التي أخذت بالظهور حول العينين والبقع البنية الخفيفة التي أسرعت تكافحها بقلق. أما الشعر الأبيض الزاحف بتؤدة حول الجبهة والصدغين فلم يكن يربكها ذلك. إنها اختارت لوناً جميلاً تصبغه به كل شهر. والحق أن الناظر إليها لا يمكن أن يميز عمرها فما زالت تتقن العناية بنفسها كفتاة في الخامسة والعشرين. ومع ذلك من من الجيران والأهل والأصحاب لا يعرف عمرها الحقيقي؟ ومن من الغرباء غير قادر على معرفته بل وبتحديد الشهر واليوم والساعة حتى ولو لزم الأمر السؤال هنا وهناك إذا لا مفر!

لقد تسنى لبهية في السنوات الثلاثة الأخيرة أن تتعرف على الكثير من الرجال الذين التقتهم لدى بعض الأصدقاء والأقارب والذين أتوا خصيصاً للتعرف عليها وسبر أغوارها كزوجة محتملة لهم.

في إحدى المرات، دعتها صديقة إلى منزلها. وهناك وجدته جالساً في ثيابه الأنيقة وشعره المصبوغ وقد ترك يده تداعب حبات مسبحة ثمينة. شعرت بالاشمئزاز ذلك أن نظراته كانت أوقح من قدرتها على الاحتمال. ولم يقف الأمر عند هذا الحد فقد أخذ يعد ويستفيض في شرح ما يملك وما لديه من عقارات وأرصدة في البنوك غير آبه إلى أن إصبعه كان ينتقل بانتظام من أنفه إلى أذنه محاولاً تنظيفها.

وحين خرج لم تستطع أن تمسك نفسها عن التأفف صارخة في وجه الصديقة (الخدومة).

-هذا الرجل مقرف وقليل الحس و.. الخ

-أيتها المتبطرة.. ماذا تقولين هل ترفضينه لهذه الأسباب السخيفة!

-.. أسباب سخيفة! انظري.. انظري إلي ماذا يدفعني كي أتزوج رجلاً مثل هذا.. هيه؟

-(بلؤم) سوف لن يلح عليك يا عزيزتي في الإنجاب. فأولاده ما شاء الله تجاوزوا الخمسة.. وهو..

وخرجت بهية مدهوشة من دون أن تدع الصديقة تنهي حديثها.

لقد انتهى عمرها الافتراضي، عمر الحمل والإنجاب وتربية الأولاد، سمة المرأة الشابة الخصبة. إذا، هكذا يقول مجتمعها، فلتنكسر مهزومة ولتقبل (ظل راجل ولا ظل حيطة) ولكن أي رجل؟ المهم ظل موجود يؤمن هذا الوجود الشرعي.

وكانت بهية تلبي دعوات المحبين من أجل (الفرجة) على العرسان وفي كل مرة كانت تشعر بالانكفاء والوحدة وبدأت تحس أن العلة لربما فيها وإنها لا بد تصعب من شروطها أو غير قادرة على تغيير نمط حياة اعتادته منذ زمن.

إنها أكثر أناقة من صديقاتها المتزوجات وأكثر فراغاً واهتماماً بالشأن الثقافي وربما أطول نفساً على المماحكة والأخذ والرد ذلك أن الحياة الأسرية الزوجية لم تبق وقتاً لهن لمثل تلك الأمور.

ومرة لبت بهية، بعد تردد، دعوة لحضور أحد معارض الرسم التي تنظمها رابطة المدينة الثقافية. وهناك لفت نظرها الفنان نفسه أكثر من اللوحات وبهرتها طريقة شرحه وحركة يديه المعروقتين فوق سطح القماش المؤطر وهو يبدي وجهة نظره في اختيار اللون ومدلولاته وبقع الضوء والفكرة الكامنة وراءها. وحين كانت تتطلع منسجمة عرفت أنه أعجبها منذ اللحظة الأولى. حب يتيم متأخر ربما ولد ميتاً.

وعادت بهية لحضور المعرض ثانية في اليوم التالي وأخذت تسأل عن كل لوحة بالتفصيل ودقة الأمر الذي استرعى انتباهه هو الآخر. وأخيراً طلب إليها اللقاء منفردين على فنجان قهوة.

-هل أنت متزوجة؟

-آه.. حتماً لا وإلا لما أتيت؟

-.. عفواً.. إن أغلب صديقاتي متزوجات.. ونحن نتصرف على سجيتنا ومن دون أفكار مسبقة.. تعرفين أن ما يجمعنا أهم من كل هذه التصنيفات.

-هل أعتبر نفسي أول من خرق طابع صداقاتك.

-ليس ضرورياً.. فكل طالباتي غير متزوجات.. إنك في عمرهن على ما أظن؟

-(مرتبكة).. ربما! على كل حال لست على هذه الدرجة من الكهولة.

-لا.. لا يغشك مظهري أنا في الخمسين.

-أوه.. ولكن لا يبدو عليك السن!

تكررت لقاءات بهية مع فنانها المثير وفي كل مرة كانت تشعر بالانسجام يكبر والتفاهم يزداد. أخيراً، أمكن لها أن تكسر طوق الأربعين وتعيش حياة حقيقية نابضة مليئة بالأحاسيس المختلفة.

-أريد أن أريك مرسمي!

-(بسعادة ظاهرة).. إنها فكرة رائعة.

وهناك عثرت بهية على حريم الفنان الكبير.. نساء عاريات ممددات في حمامات تركية وأخريات في وضعيات تثير التساؤل ولوحات جدارية أكبر تمثل الحرملك بكل ما فيه من أقمشة بروكار وعمامات قصبية وعري وخصيان وعيون متلصصة.

-هذا هو موضوع معرضي القادم.. ما رأيك؟

-لكن لماذا اخترت هذا الموضوع بالذات.. أقصد ما علاقة هذا المعرض بالمعرض السابق؟

-المعرض السابق هو أنا وهذا المعرض أيضاً هو أنا!

-ولماذا نساء الحرملك التركي!

-لا أعرف.. أراه عالماً غامضاً جميلاً مليئاً بالاستيهام..

-هل أنت معجب به!

-نعم.. أقصد.. لا أدري.. أليس هناك حرملك مأهول في داخل كل رجل؟

-حتى رجل هذا الزمن!

-وما الفرق.. هل تغير الرجل حتى يتغير الزمن.. أقصد هل تغير الإنسان كله حتى يتغير هذا الزمن؟

-أظن ذلك!

-وأنا لا أظن ذلك.

وبين ظنها وظنه فرق كبير.. فرق قادر على أن يدمر الحب في مهده وأن يحيل الإعجاب والفتنة إلى نفور أخرس.

حين أكملت بهية عامها الأربعين. أطفأت شمعة واحدة ليس بسبب عدم مواجهة سنها وإنما لأنها أصبحت أكثر واقعية. لقد ارتبطت بعد عدة أشهر برجل وقور له مواصفات كهل يريد الزواج. وأخذت تلبي معه الدعوات الرسمية والزيارات العائلية متأبطة ذراعه المرتجفة بينما كان الحديث دائماً يدور حول تقارير الأطباء ومعدل ارتفاع السكر والكوليسترول أما هي فقد بدا عليها سيماء الزوجة الرصينة مداعبة رؤوس أطفال العائلة المضيفة، سائلة إياهم عن تقدمهم الدراسي.. ثم مودعه لهم بقبلة رقيقة من تانت بهية.

❑❑❑

البديلة

قصة: سحر سليمان

هل هي روح أمي التي فارقت جسدها بعد أن وضعت طفلها الخامس والأخير هي من لعن هذه الدار .؟! وهل للأرواح لعنات تصيب الأمكنة في كل الأزمنة.؟!

إنه البناء ذاته يقبع في زاوية شارعنا، تقابله المقبرة التي حولت إلى مقصف أو خمارة تحول هي الأخرى الشراب في الكؤوس إلى دبيب نمل وخدر في عقول الرجال فيتحولون إلى أشباه أجساد في آخر الليل، إنها المقبرة التي تضم جسد أمي وما زالت روحها كأرواح الأولياء الصالحين تحوم في المدينة ما بين المقصف والبناء الذي ليس بالمهجور ولا بالمسكون، بقي مثل أوابد التاريخ مهجوراً فلم يرض مالكه أن يبيعه فهو يحمل اسمه وما زالت أزمته الطبية تشير إلى ما كانت عليه حالة المنزل سابقاً: هُجر البناء، فلم يعدْ الأطفال قادرين على البقاء فيه ولو لليلة، ولا أحد يدرك السبب أو يتذكره، حيث كانت روح أمي ليلاً تتنقل في غرف البناء وطوابقه، تعود الروح إلى لحظة مفارقتها الأولى للجسد، خرج جسدها وحيداً وغريباً عن روحه. خرجت من الباب الحديدي الأسود الكبير بعدما ولجته وأنا صغيرة مع أمي وجدتي وصرة ثياب المولود الجديد الذي ستضعه أمي، وهي ظانة أن كثرة الأطفال ستمسك بالرجل كما تظن بقية النسوة، لكن أمي ماتت ولم تستطع كثرة الأطفال أن تمسك به أو تعيده إلينا، لم تستطع القابلة التي ولدتنا جميعاً أن توّلد أمي ليلتها فلجأت جدتي أم أبي إلى الطبيب الوحيد في المدينة ترجوه ولم يرفض طلبها، والجيرة القديمة فرضت عليه ذلك.

ذهبنا ليلاً إلى منزله الذي خصص منه القبو كمستشفى صغير لمرضاه في حالات الضرورة، دخلت جدتي مع أمي وبقيت أنا مع صرة ثياب القادم الجديد. بدأت أسلي نفسي بالنظر إلى جدران القبو وبعض البقع الحائلة اللون الملطخة على الحائط، يا ترى كم طعنة سكين استطاع الطبيب مداواتها، أو كم رصاصة غدر استطاع أن يستخرجها من أجساد المرضى، الذين ملكت أجسادهم هذه المقاعد المهترئة الجلد.

خرجت جدتي من الغرفة لتقطع علي متعة النظر وتبشرني بولادة الأخ الخامس.

وبهذا بقيتُ الابنة الكبرى والوحيدة، تناولت جدتي صرة الثياب وعادت إلى الغرفة فلحقت بها كي أقترب من أمي المنهكة ووجهها المتعرق الأصفر.

بينما الطبيب وجدتي يدبران أمر المخلوق الجديد وهو يعلن ضيقه وتململه من حياة سحب إليها رغماً عنه. بدأت أمسح عرق وجه أمي، وأقبل قطرات الدمع على خدها، فأنا أعرف حزن أمي لأنها تلد ولا أحد في الخارج ينتظر البشارة بالمولود الجديد. تناولتك من يد جدتي طفلاً خرج للتو من رائحة أمي ودمها، رحمها، عرقها، طفلاً ما زال لا يجيد إغماض عينيه، طفلاً ما زال يستطعم شيئاً ما بقي عالقاً في فمه، كنت بين لحظة وأخرى تمد يدك لتمسك بشيء قد ألفته لكنك افتقدته فجأة، تخشى السقوط فما زالت صدمة السقوط الأول تسيطر عليك، انشغلت بالتحديق إليك وتفحص معانيك بينما أمي تحاول أن تنزع خاتماً من إصبعها وجدتي تنزع عن أذنيها القرط. قالت جدتي:

ابقي عند أمك بينما أذهب لدقائق وأعود.

خرجت جدتي بسرعة يسبقها الطبيب الذي قال لها بضع كلمات لم أسمعها جيداً.

بقيت معكَ ومع أمي ووجهها الأصفر وكأن الدم لم يدخل لحظة إلى عروقها الصغيرة الظاهرة وضعتك جانب أمي واقتربت منها لأجيب عن سؤالها: (ألم يأت أبوك.)؟

أجبت على سؤالها بحركة من رأسي تومئ بالنفي وكأني أخشى النطق احتضنتك أمي وهي تتأمل وجهك الصغير، ربما تبحث فيه عن منقذ أو ربما برقية حضور إلى أبي، أبي الذي لم نره منذ مدة طويلة، ودائماً كنت أسأل نفسي: أين يذهب أبي.؟ ولماذا لا يأتي إلينا..؟ وكيف تحمل أمي.؟ فوالدي قلَّما يأتي وقلما يختلي بها، لكنها فور عودته إلينا تنسى مدة غيابه الطويلة وتحاول بشتى الطرق أن تزهو بعلو بطنها بعد غيابه بأشهر وكأنها تبرهن لهن أنها ما زالت مرغوبة لديه، ما زال زوجها الذي يحبها، والدي لا أعرف طبائعه لأنني لم أقترب منه ولو لمرة واحدة، لا أعرف ما يكره وما يحب، متى يغضب، ولماذا؟ لكنه كان يبدو أحياناً كنمرٍ حين ينقض على أمي ويعلو صراخها، يضربها، فتستنجد هي بجدتي التي تأتي راكضة لتخلصها من بين يديه، بينما أنا وإخوتي نتكور حول بعضنا ونقبع في الزاوية، نراقب ما يحدث بخوف، إلى أن يغادر أبي المنزل فنشعر بالأمان، وما هي إلا فترة قصيرة بعد غياب والدي تعلو بطن أمي وكأنها لم تضرب أو تهان، هذه العلاقة مازلت لا أفهمها يغيب والدي طويلاً لتقع مسؤوليتنا على أمي وجدتي أكثر، وكلما سألت أمي عن أسباب غياب والدي، ولماذا، وإلى أين، تنهرني أمي بإجابة مقتضبة. فأمي كانت تضيق بهذه الحالة لكن.. لم يكن هناك حل آخر فلا منزل يؤويها غير منزل جدتي التي تُشعرها وتُشعرنا بالمهانة والذل وإننا عبء عليها فوالدي كما تردد دائماً: (يبذر أولاداً وهي تعلق بهم) (فمتى يقصف الله أعمارنا حتى ترتاح منا) (فبذرة العاطل عاطلة) لا يزال كلام جدتي بأذني كلما خلوت بنفسي، وتذكرت أننا لم نشبع يوماً من طعامنا لأنها ليست قادرة على ملء بطوننا الفارغة فالطبخة لا تكفينا يوماً واحداً، وأمي دائماً تردد عليها: (أولاد يا عمتي وهذا وقت طعامهم ولعبهم).

عادت جدتي إلى عيادة الطبيب بعدما رهنت خاتم أمي وقرطها عند المرأة الأرمنية لتدفع للطبيب ثمن العلاج، فأمي تمر بمرحلة خطرة لأن الولادة أنهكت جسدها الصغير وهو ضعيف

البنية وقد حذرها الطبيب مراراً من الإنجاب لأنها كانت تعاني من مرض السكر لكن أمي كانت لا تبالي وتحاول أن تتجنب أكبر عدد من الأولاد، ولم تكن تدري بأنها ستغادرهم لتتركهم أمانة بعنقي. تناولت جدتي الصغير لتلفه جيداً وتعود به معي للبيت فأمي كان عليها البقاء عند الطبيب.

وضعتك في فراشي، أشتم فيك رائحة أمي، دمي ودمها. لم تكمل الساعة الأولى حين أخذتك بين يدي، والآن أيضاً بعد مرور عدة ساعات أنت لي كي أعتني بك فجدتي كان عليها العودة للمبيت عند أمي. أنا أمك الآن ابنة الثلاثة عشر عاماً. أحادثك، أقبلك، ألقمك بعض السكر مع الماء كما أوصتني جدتي، كحلت عينيك بكحل أمي العربي الذي كانت تصنعه بنفسها لتكحل عينيها الجميلتين، وقبل أن ينشر الضوء بساطه الفضي كاملاً عادت جدتي إلى البيت أيقظتني والدمع يفضح ما تخبئه، أيقظت بعض النسوة من جاراتنا.

ما بك جدتي...؟ أين أمي..؟ بقيت الأحرف معلقة لا جواب تختبئ فيه.

ضمتني جدتي ولأول مرة أجدها طيبة، حنونة، كأنها أمي فحين تلم المصيبة بنا كم نجد أرواحنا طيبة وحنونة ورقيقة، علمت من حضن جدتي، ودموعها أن أمي لن تعود إلا محمولة، مغمضة العينين، ماتت أمي، أتى بها الرجال من منزل الطبيب محمولة في حرام شتوي أسود اللون مازال يغطي ذلك اللون الأسود، على عيني وحياتي. أخذت جدتي الحرام الأسود المصنوع من الماعز، فقد صنعته أمي بنفسها وحزمته مع بعض الأشياء التي تحبها من ماضٍ عزيزٍ كان عندها.

استلقت أمي على فراش رتبته جدتي في وسط الدار كأنه أُعد لعروس، ألقوا عليها الغطاء ولم يتركوا منها إلا وجهها الذي عاد إليه لونه الحنطي المشرب بالاحمرار.

ستنام أمي هذه الليلة ملء عينيها دون أن تستيقظ عدة مرات لأجلنا ستنام وحيدة بلا مؤنس. صباحاً شيعها أهل الحي وبعض المعارف تركوها هناك عادوا بدونها وأنت ما زلت بين يدي، كأنك آلهةٌ مقدسة، أخشى وضعك في السرير المخصص لك أو حتى بقربي على الأرض، وكأني إن أبعدتك عن حضني هذا يعني أنني سأحرمك حضن أمي وأشعرك باليتم.

كانت النسوة يقمن بكل الأعمال المطلوبة للعزاء، أنا وجدتي نتوسط النسوة وقد ألبستني جدتي شالاً لأمي كي أتقبل التعازي، كانت النسوة يقبلنني وينظرن إلي وإليك بإشفاق يضغطن على يدي وكتفي كعونٍ لي، حُرِمت حليب أمي، حنانها، طيبتها، لكن لن أجعلك تُحَرم مني أنا، أنا حليبكِ، حضنك، حنانك، سأكون قدر استطاعتي بديل أمي لك، وكنت طيلة عشرة سنوات بديلة أمي، فجدتي لم يُطُلُ حزنها على مصيرنا بعد أن فقدنا أمي، فتُوفت جدتي تاركةً لي وحدي الحزن والحاجة.

عاد أبي بعد فترة طويلة من ولادتك ووفاة أمي لكنه لم يحتمل نظراتنا وكلمات جدتي فتركنا ثانيةً ليسافر وها هو الآن يعود ليجدنا وقد أصبحنا بلا حاجةٍ لعون أحد. لكنه كان دائماً يتذمر ويردد: إن المنزل يحتاج لامرأة كبيرة ترعاه وتدبر أموره وأمورنا الآن، بعد أن أصبحت أنت في العاشرة من عمرك، الآن نحتاج إلى امرأة نحتاج للعون، وقديماً كيف كنا نتدبر أمورنا.؟ أين كنت يا

أبي حين انتظرتك أمي.؟ حين ولدتَ.؟ حين ماتت..؟ وحين لحقت بها جدتي..؟ أين كنت عندما كنا بحاجة ماسة لرعاية لأب، لكبير.؟ أين كنت بعد أن ذقنا الذل، المرارة، الحاجة، أين كنت حين كانت جدتي تشعرنا بالمهانة والذل.؟ بعد أن وقف إلى جانبها أناس غرباء. عاد أبي الآن يتوسط الرجال من معارفه، الذين أخذوا يلحون عليه بالبقاء والزواج فالمنزل الذي دبرت أموره فتاة في الثالثة عشرة من عمرها لا تستطيع تدبير أموره الآن بعد أن بلغت الثالثة والعشرين من عمرها، وشوش أحدهم في أذنه، أن لا حاجة لدفع مهر أو أية تكاليف فالصفقة جاهزة والمقايضة متساوية، عرض، خذ وهات.

وينتهي الأمر. راقت الفكرة لأبي الذي يبحث عن الحلول الجاهزة فهو لا يحب أن يتعب نفسه بالتفكير أو العمل. تمت خطبة أبي وخطبتي ستتم. بكيت، توسلت، هددت، لكن اللعبة كانت قد انتهت والأدوار قد مُثلت وانتهى العرض المسرحي.

وأنا... سألتني يومها. وأنت تمسح دموع عينيك بوجهي. أنا عند من سأبقى عند أية بديلة عوض أمي.، أنت البديلة أم زوجة أبي البديلة.

لم يشفع لك بكاؤك يومها ولا هروبك من البيت، كنت تحتج احتجاجاً، ذهب مع روح أمي التي مازالت لعناتها تطاردنا.

❑❑❑

الغريم

قصة: عمر الحمود

قالت الجدّة: زعموا في ولاية بعيدة، وفي دهرٍ سلف، انتشى الوالي وقال: فلنشربْ نخب الانتصار.

نهدأ جميعاً*، نلتفّ حولها، ونصغي للحكاية، فتتابع الجدّة:*

طفحت كؤوس الندامى ولبّت النداء، بعد أن امتلأت البطون بأطايب الطعام، ورفع غندور من الغلمان الستار، فعُزِفَتْ الألحان، وأشرقت القاعة بوجوه القيان... كُرِعَتْ الخمرة على أنغام رقصة لجوار جئن من كشمير وقندهار، بلغن البدور في الحسن والكمال، لديهن من الفنون ما يثلج الفؤاد، ويتطيبن بعطر يُسكر الألباب، يلبسن شفوفاً يبرز مفاتن الأجساد، ويدغدغ الغرائز..

ثمل الندامى، دارت الرؤوس مع الكؤوس، وتفوّهت بأقاويل رخيصة حتى دبّ الوهن في المفاصل، وأثقل الأجفان...

يشعر الوالي بالفرح، طابت نفسه، وقرّت عينه، فرجاله جابوا الآفاق، مشطوا الضياع، سبرت عيونهم أصغر الأكواخ، كشفوا الأسرار،وباتت تخشى بطشهم الديار، أرعبوا الكبير والصغير، خاف منهم القريب، وهابهم البعيد، نالوا الإتاوة من الأرامل والأيتام، ومن الباحثين عن كسرة خبز تقذفها القصور، فتشوا ساري الليل وسابل النهار، فجوا لحاء الشجر، وأحشاء الطوب الأحمر، وكانوا على استعداد لنبش القبور إنْ وشى بها أحد.

أعانه كبار التجار، ففتح أمامهم دروب الإثراء، ومدّ شيخهم بقوافل تتاجر بقوت العباد.

دعا له رجال الدين في المعابد، فضاعف لهم الهبات، وخصص لهم الخدم والحشم.

وسكت القضاة أمام الخلع والهدايا، صدقوا شاهد الزور والشاهد المأجور، ولم ينظروا بعدلٍ في مظالم العامة، وفرّق بين العشائر، فضَعُفت ورضختْ...

وهب الأملاك للقادة الأعيان، ولم يبخل على أعوانه الذين أرسوا دعائم حكمه، ودبروا مكيدة أطاحت بالوالي السابق ومن والاه، وسيّر الدروب بالزمرد والياقوت للسلطان في استانبول.

أغرق مادحيه بالنعم، وادخر مافاض من خزائنه للنوائب، ولم يهتم حين رفعت العامة أيديها بالتضرع والدعاء ليصرف الإله عنها الجوع والظلم والبلاء، ويردّ من فرّ بجلده إلى الأهل والأحباب.

وسكن للنوم سعيداً، فقد ملك العبيد والزرع والضرع والمال والجواهر وعساكر غبارها يطمر البلاد، وامتدّت أحلامه إلى الولايات المجاورة، سيبسط نفوذه عليها، ويفعل بها ما يشاء، حالما يحين الوقت المناسب، ويُتخم خزائنه، حينها يفكر في الإنجاب، ويكون ولده والي الولاة، إن زُلزلت الأرض يوقفها بخبطة من قدمه، وتتكوّم النجوم تحت قدميه، إنْ أمرها بذلك ويكون عزّه بلا زوال وبقاؤه بلا فناء، وفي منتصف الليل، وخلال نومه العميق رأى رجلاً طويل القامة، أفطح الأنف، في خده الأيمن نُدبة زرقاء، يتقدّم بسيفه المسلول يريد قتله، تبهره المباغتة فهو سيد الولاية، ولا يوجد في الرعية من يرفع عينيه نحوه!..

يسأله بجرأة محنّطة: من أنت؟!

ولماذا تشهر سيفك؟!..

لا يجيب الرجل، يبقى رأسه مخشوشباً، يهمهم الوالي:

سمات هذا الرجل مألوفة لديّ، ونفسه ليس غريباً عليّ، وسيفه بقبضته المذهبة قريباً إليّ... لقد رأيته، ولكن أين؟

يمضي الرجل نحوه، وفي وجهه علامات الجد والحزم، فيفزع الوالي، ينتفض قائلاً:

. قفْ في مكانك، فأنت تجابه الوالي يا هذا؟

يقهقه الرجل:

لن توقف نملة، فأنت الآن بلا سلطان..

يصرخ الوالي مستنجداً، يستيقظ، يلعن هذا الحلم الكابوسي، ويهجره الكرى حتى الصباح، ومارس مهامه في النهار، أمر ونهى، عزل وعيّن، عاقب وكافأ، وكنز أثقالاً جديدة من الذهب.

وعند المساء سهر كعادته، عقد المجالس، عاشر الحسان، وجرع من الصهباء بعد شِواء الضأن، ونام هانئ البال، فتكرر الحلم، وبالتفاصيل نفسها، ففزّ، وهو يتخيّل أشباحاً إنسية وجنية تتراقص حوله هازئة، وجافاه النوم رغم المهدئات المنوّمات التي وفّرها له أطباء القصر، واستقبل النهار مرهقاً بهمهمة وعينين محمرتين، وقلب خائف، وجوانح هلعة، وذهن نهشه اختلاط الأمور، فلم يعد يميّز ماحدث، هل هو حلم أم حقيقة؟ وإنْ كان نبوءة أو رؤيا صادقة، أيقتل في فراشه بلا معارك وقتال!؟

وجدد أجهزة الحماية والإنذار لتبعد عنه الخطر القادم، واختار مراقباً يثق به، كلفه بالسهر عند باب حجرته، وأصدر أمره بأن تدخل الرعية إلى المهاجع مبكرة فالليل خلق للسكينة والسبات، والنهار خلق للحركة والمعاش، ونام بعد أن أجل مجالس السمر، ودنا من الاطمئنان والرقاد الطويل، فالمراقب من خاصته، ومن خيرة الشجعان، يتربص حوله متشحاً بسلاحه يسترق السمع، يرتدي بزة الميدان، ويتحفز للنزال، يرصد ماهو ساكن أو متحرك حول باب الحجرة، وأبواب القصر مغلقة، والجند تطوق الأسوار، والعسس تلتقط الأخبار، ولا يعكر الهدوء سوى صوت الريح المشبعة بالرطوبة والنعاس..

وفي منتصف الليل، وخلال نومه العميق تكرر الحلم نفسه، وبالتفاصيل نفسها، ففزّ مذعوراً: أيها المراقب..

وثب المراقب المتيقظ ناطقاً: أمرك مولاي.

. أكنت نائماً؟

. لا..

. إذاً رأيت غريمي، ولم تتصرف..

. لم يمر كائن أمامي، أقسم على ذلك يا مولاي..

. أنت كاذب.

وركله الوالي على قفاه..

اتهمه بالتآمر، وأمر بسجنه واستبداله في الحال.

وترك مفسرو الأحلام والمنجمون الفُرش الناعمة والأحضان الدافئة، وحضروا بين يديه.

تحّدث عن حلمه وهو يرتجف، فلم ينجح في جعل حركاته عادية.

استغربوا، فصفات رجل الحلم تنطبق على الوالي نفسه، أرادوا إعلامه، خافوا غضبه، ففسروا الحلم تفسيرات لم يقنع بها، فسخر منهم قائلاً:

كنت أظن أنّ عقولكم تكشف الغيب، وتقرأ المجهول، يبدو أنّ حياة النعيم حجّرت عقولكم فامتنعت عن التفكير...

وأمهلهم سويعات لتحديد الخطر الذي يحسّ به، وإلاّ فمصيرهم كمصير المراقب.

فتشاوروا، ربطوا بين تكرر الرؤيا وصدقها، فالرؤيا الصادقة كرامة للصالحين، وإنْ كذبوا رؤياه سيدفنهم أحياء، فأجمعوا على وجود رجل في الولاية يحمل الصفات التي ذكرها الوالي، يريد قتله والاستيلاء على مركزه..

ارتاح الوالي لهذا التفسير، فهو يُرضي ظنونه، وأحضر قائد الجند:

. أيها القائد ، الولاية في خطر...

. عفوك مولاي، تقارير رجالنا لم تسجل حادثة تزعزع الأمان!

بعصبية أطلعه على المستجدات.

استغرب القائد، فهو المتتبع لسكان الولاية، من أهالي الوبر إلى أهالي المدر والمطارد للخارجين على القانون من متمردين ولصوص وشذاذ ورُعاع وقطّاع طرق وفارين من الجندية، ولم يجد رجلاً بالصفات المذكورة سوى الوالي نفسه، لكنه خشي أن يخبره بما يجول في خاطره، وهو العارف بغلظة طباعه، وهيجانه لأتفه الأسباب، سيسيء الظن به، ويعزله.

وجمع القائد الأعوان والأعيان لتعبئة الطاقات وفوجئت الجند بصفات الغريم، لكنها آثرت الصمت والسلامة، ووعدت بتمزيق الغريم إرباً إرباً...

ودارت تفتش عنه، تسأل عابري السبيل، تتفحّص الوجوه، تراقب المعابر، والوافدين، سلكت سُبل التوبيخ والمراوغة والتعنيف مع العامة... انتهكت المحرمات، لم تفرق بين مومس وبتول، وبين حبلى ومرضعة، وعاثت فساداً..

بألم ابتلعت العامة مرارة الإهانة.

ترحّمت على الوالي السابق، ودعت له بطيب الثرى وسعة المغفرة، وجالت في خلدها ظنون حول تلك الصفات، إنْ أظهرتها سلخت الجند جلدها، وقد خبرت قسوتها أيام السفر برلك العصبية وحملات السوق إلى الجندية والتفتيش عن الميرة وتجميع حصص الوالي..

عادت الجند منكسة البيارق..

بدت عليها علامات الجهد والإعياء...

غضب القائد، جرد معاونيه من النياشين والأوسمة، لم يبيضوا وجهه، صرخ بهم:

كنت أظن أنكم أبصر من هدهد

. بلغ الوالي من الغضب عتياً، اهتز كمحموم يصاول رجفة، وقال:

لبس الحرير واللعب بالدنانير قضى على مهارتكم الحربية.

وأمر بقطع أرزاق الجند، وأعلن عن جائزة لمن يجد غريمه، أكياس تتكدس فيها الليرات الذهبية العثمانية..

دار مناديه يبشر بها في الساحات والأزقة والأسواق!

خطبت الأعيان في العامة، تحمّست حتى بحّ صوتها، لم ينتقل من حماسها للعامة سوى القليل القليل..

استهلّت وجوه العامة، وتعالت في صدورها خفقات تبشر بزوال الكروب.

ونام الوالي غاضباً، وتكرر الحلم، ففزّ صائحاً، يتفصّد العرق من جبينه، وعلى صوته برق سلاح المراقب، وانتصب أمامه:

. أين الغريم يا مولاي.؟

. إذاً رأيته أيها المراقب؟!

. لا..

. كنت شارداً أيها السافل؟!

. عفوك مولاي لم أشردْ ولم أغفل..

وصفعه، وألحقه بسابقه.

في اجتماع طارئ، جمع أعوانه، والحاجة إلى النوم تنهكه، تفضح قوته، فلم تكن قوته إلاّ قشراً يغلّف باطنه المهزوز، أمطر الاجتماع عجزاً وخيبة، فغيّر الجائزة، وقال:

. سأعين من يمسك غريمي خازناً للمال والغِلال..

تُشحن مخاوفه بخوف جديد!..

أيقن أنّ تلك الأحداث طلق لمخاضٍ آتٍ بجريمة عاجلة، وامتزجت في ذهنه خيالات ورؤى تدفعه إلى مسالك الجنون.

وفي كهف مهجور انتظمت لقاءات، قال المنظمّ فيها لشباب سئموا من حياة العفونة والركود.

. أبشروا ، انهياره سيختصر المراحل..

وقيل الكثير الكثير..

وفي جو مصحوب بالترقب والخوف جاء المساء، اقترب موعد الحلم، ارتبك الوالي بخوفٍ متعاظم، فالمنايا تترصّده!...

ربما هو عمل سحر، ولن يفلَّ السحر إلا السِّحر.

وملأ السحرة المكان، أعملوا قدراتهم، لم يجدوا أثراً لعفريت أو لسحر.

وبخّر رجال الدين غرف القصر، واستعانوا من شر ما في الأرض، وما يخرج منها ومن شر مايدبّ عليها.

أحاط مخدعه بالحرس، يرأسهم آمر يودّه، خوّله بقطع عنق من يجده يحوم حوله..

وخمدت حياة اللهو في القصر، فلا جوارٍ ولا قيان، ولا شراب ولا لذيذ طعام، لا أفراح ولا ساعات ملاح، الأضواء، وحدها ساطعة لتفضح النشاز.

الأرق سيف بتّار يُشحذ أمامه، يجعله يراجع سنيناً مضت بمآسٍ ودم لترك وبدو وأرمن، نهب وسطو وتواريخ مرعبة، سواد ومنكرات قربته من السلطان وهزت ملائكة السماء.

ارتجف، وقرر أن يفعل شيئاً في الصباح.

بيأس تساءلت زوجته، وهي ترى شحوبه:

أين دواء هذا الداء؟!

يصمت الأطباء، وتجزم عيونهم:

مرض الوهم ليس له دواء..

وفي منتصف الليل، تكرر الحلم، يقترب الرجل شاهراً سيفه، يتشجع الوالي يسأله:

من أنت؟!

يقهقه الرجل بسخرية:

قه قه قه....

ويرعد:

الآثام شوشت دماغك، فنسيتني، لن أسكت عنك بعد الآن..

ويتقدم لفصل رأسه برائحة نتنة، يتوسل الوالي خائفاً...

دعْ حياتي، وخذْ ملكي كله..

يشتعل الرجل غضباً، يضع السيف على عنق الوالي، تصميم هائج مقابل استسلام خانع في لحظة تداهرت، يبتلع الوالي فيها لعابه، يحاول الكلام، يضغط السيف على عنقه أكثر، تضيق أنفاسه، فيفز من نومه مذعوراً، يترك مخدعه، يخرج إلى البهو، تواجهه مرآة القصر الكبيرة يرى فيها رجلاً بديناً طويل القامة، أفطح الأنف، على خده الأيمن ندبة زرقاء، يتخذ الوالي موقع دفاع عن النفس، ويحدق فيه، يتخذ الرجل الموقع نفسه، ويحدق في الوالي، يفتح الوالي فمه مستنجداً، يفتح الرجل فمه، فيبتعد الوالي خشية تلقي ضربة منه، يصرخ يا آمر الحرس، الغريم هنا...

وبين غمضة عين وأختها يترك آمر الحرس مكمنه، يقدّم رجْلاً ويؤخر أخرى:

إنها مؤامرة.. ولن يشبعها رأس الوالي، ستلتهم رؤوس علية القوم!

وصرخ بالحرس:الغريم في البهو، فاقتلوه...

يهرع الحرس بين نائم ومستيقظ، يقتحم البهو في بربرة رعناء، يجد رجلاً بالصفات التي ذكرها الآمر، ينقضّ عليه بسرعة كلمح البرق، ويخرج معلناً للآمر:

. أرديناه قتيلاً يا سيدي..

يهدأ الآمر يتقدمّ نحو مكان القتيل، يجده مزقاً وأشلاء، رؤيتها تحقن الناظر بالألم، يرسل الخبر إلى قائد الجند مفتخراً.

وهمس حارس في أذن رفيقه، والشك يتشعّب في داخله:

أرأيت الشبه الكبير بين الوالي والغريم.

يجيبه بقناعة مفتعلة:

يخلق أربعيناً من الشبه.

يصمتا لمجيء قائد الجند، ودخوله البهو مرفوع الرأس، يسرع ليبشّر الوالي بما جرى، لم يجد الوالي.

بحث عنه، في الغرف الداخلية، وفي سراديب وممرات القصر، لم يجده!

أعلن اختفاءه، نصب نفسه والياً، ريثما يعود الوالي المفقود...

وتوقفت الجدّة عن الكلام، قلنا بصوت واحد:

وماذا جرى بعد أيتها الجدة؟!!..

قالت الجدّة بتثاؤب:

. سأسكت عن الكلام، وأترككم للنوم والأحلام.

وهجعنا نحاول حل ألغاز الحكاية.

❑❑❑

سفر الخروج

قصة: عدنان محمود محمد

الطرق على الباب يطالبني بإلحاح برد سريع. أيعقل هذا؟! أيعقل ألا أمنح سوى لحظات قليلة لأتخذ قراراً بالغ الأهمية؟..

هل أمزق قصة حبي التي كتبتها بكل جارحة من جوارحي طوال سنتين من عمري، أم أفتح الباب لحيان وأضمه بقوة إلى صدري وكأن تلك الزيارة الخاطفة لم تكن؟..

ما قصتي مع الزمن؟ إنه مصمم على معاندتي؛ يتباطأ إذ أستعجله، ويتسارع إذ أستبطئه!...

منذ نصف ساعة فقط كنت أحث الدقائق أن تمضي مسرعة. كنت أنظر إلى وجهي في المرآة وأبتسم رضاً؛ فوجهي يزداد نضارة ونقاء بعد كل لمسة من يدي حيان الحانيتين، وعيناي اللتان أقسم لي إنه قرأ فيهما منذ البداية قصة حب عظيمة يزداد بريقهما وتتقدان جوى..

كنت أتواثب بفستاني الأزرق الواسع وأنا أقول: لابد أنه سيطير فرحاً لرؤيته علي. ما إن ينغلق الباب علينا حتى أعانقه طويلاً؛ فحيان يفضل أن أبدأ أنا طقوس الحب المقدسة.

فليكن!..

في الحب، البادئ أحب. كم شكرت حيان على منحي هذا الشرف! وكم امتدحني قائلاً: "لقد سحرتني بإقدامك منذ الشرارة الأولى"!..

عدت إلى سنتين خلتا، إلى تلك اللحظة المباركة، ترى من الذي أبدعها؟ تلك الشرارة الأولى من التي قدحها؟

بكل فخر أنا. أنا التي بدأت بثقب الكرة.. منذ صغري وأنا أخطف الكرات لإخوتي وأثقبها لأرى ما سيخرج منها. وفي كل مرة كان أملي يخيب لدى سماع الصوت المزعج لخروج الهواء.. ومع ذلك كنت أحاول من جديد، فلعل وعسى شيئاً آخر غير الهواء يخرج!...

صرت في الخامسة والعشرين ولم تفارقني هذه العادة. طرأ تطور وحيد هو أن الكرات صارت من لحم ودم. وتابعت الثقب ولكنْ! بدلاً من الهواء راح يخرج الصديد.. أو العدم.

كم عرضني عشقي هذا إلى مغامرات صعبة ومهانات أحياناً، وإخفاقات أحياناً أخرى، وإلى

التناول في جميع الأحيان!!..

خسرت كثيراً لكني ربحت جنوني في النهاية.. ربحت حيان. كان كرةً مثالية؛الكرة الوحيدة التي ثقبتها فخرج منها مالم أعهده من قبل على الرغم من بحثي المضني عنه..

قدمه إلينا رئيس الدائرة قائلاً: "الأستاذ حيان.. زميلكم الجديد.. أرجو أن تحسنوا وفادته".. ولم أخيب رجاء رئيس دائرتنا..

أثار اهتمامي بصمته وتكتمه فتحركت شياطيني، لابد أن أعرف ماذا يخبئ خلف هذا الغموض.

ولم يمضِ أسبوع حتى عرفت كل شيء عنه: دراسته، أسماء زوجته وأولاده، كيف التقى بزوجته وكم بقيا مخطوبين، وكم جاهدا حتى أوجد لها وظيفة....

دفعني الجنون عينه إلى الإجابة بكل صراحة على أسئلته عن دراستي وماضي، عن خطيبي الأول والثاني ولم فسخت خطوبتهما...

ها قد انتهيت من أحمر الشفاه. بقيت تسريحة شعري. سوف أتركه اليوم مسترسلاً يغطي كتفي ونصف ظهري..

سنجلس على أريكتنا، يحتضن يدي، يحملها إلى شفتيه، يلاحظ الجديد في لباسي وزينتي ثم يروح يطريني. لعل أكثر ما أثار شياطيني هو صوته، نشوة حقيقية تستبد بي عندما يتكلم..

مع القهوة سوف نثقب اللحظات لنخرج رحيقها ونتجرعه دهاقاً. سوف أحاول الإجابة على سؤاله في اللقاء الماضي:"ترى ماذا بعد حبنا يا لبنى؟!"..

الطرق على الباب بلا هوادة، وتشتتي بلا هوادة، وأنا بين اللا هوادتين عاجزة عن التصرف. لقد ثقبتني تلك المرآة وهي الآن تنتظر ماسيخرج مني..

كنت أتوقع زيارتها لكني لم أكن أنتظرها، في هذا الوقت على الأقل. فقد كنت قد وضعت لها سيناريوهين محكمين وحسبت حساباً لأدق التفصيلات..

(1)

سوف تأتي السيدة أحلام مرغية مزبدة. تقف بالباب ثم تصرخ:

. إذاً، أنت الخطّافة، "خرابة" البيوت العامرة؟!

أبتسم وأقول بكل هدوء:

. تفضلي بالدخول!

تتابع صراخها وهي تدخل مترددة:

. أنا لم آت لكي أتفضل وإنما أتيت لأقول لك: كفي عن ملاحقة زوجي!..

أحافظ على هدوئي إذ أقول:

. هدِّئي من روعك يا سيدة أحلام، ودعينا نتفاهم!..

تقول وهي ترفض أن تجلس على الكرسي الذي أقدمه لها:

. نتفاهم! على ماذا؟ أمثالكِ لا تفاهم معهم.

تقول ذلك وهي تتفحصّني بإمعان فأبتسم فتضيف:

. أستغرب ما الذي أعجبه بكِ؟!!

ثم تتابع بعد صمتي:

ـ أأنتِ من الغباءِ بحيث تصدِّقين أن زوجي يحبك؟ أنتِ واهمة. إنه يتسلّى فقط، ومثيلاتك لم يُخلقن إلا لتسلية الرجال.

أحتفظ بابتسامتي وأنا أجيبها:

. لو لم تكوني واثقة من حب زوجكِ لي لما شرَّفتِني بطلعتك البهيَّة.

يتطاير الشرر من عينيها وهي تصرخ:

. أنتِ مصرَّة إذاً على خطف زوجي وخراب بيتي!

أردّ بصوت رصين:

. وهل زوجك طفل حتى أخطفه؟ أهو بلا عقل كي أستدرجه إلى ما لا يريد؟ اسمعيني جيداً يا سيدتي: لقد أحبّني زوجك بكل كيانه وبملء إرادته.

تقول مستفزَّةً:

. أحبك!؟ وعلام سيحبّك؟ ألجمالك الباهر؟

. لست أجمل منك، ومع ذلك فقد أحبَّني بجنون.. فما رأيك؟

تقول مكشَّرة :

ـ أصلاً ، أنتِ ومثيلاتكِ سبب خيانات الرجال جميعاً.. فلولا إيقاعكنّ بهم وارتماؤكنّ عليهم ماخان زوج زوجته.

أقول بحيوية:

ـ أولاً، ليس في الأمر خيانة؛ ثانياً، أنتِ ومثيلاتك المسؤولات عن خروج أزواجكنّ بحثاً عن الحب الضائع، فلولا نسيانكنّ لهم لما..

تقاطعني سائلةً:

. ألم تجدي في العالم كله رجلاً تحبينه سوى زوجي...؟

. مثلما أحببتهِ أنتِ منذ عشر سنوات، أحببتُه أنا منذ سنتين..

تجيب مباشرة كأنما لتفحمني:

. ولكن عندما أحببته لم يكن مرتبطاً بأحد.. ولم أخطفه من امرأة أخرى..

أجيب بحدة:

. هنا مقتلك يا عزيزتي.. مادمت تعتبرينه ملكاً لك فعن أي حب تتحدثين؟

أمشي إلى الباب. أفتحه بهدوء ثم أغلقه خلفها بغير هدوء..

(2)

تقف بالباب حزينة، تدخل إذ أدعوها، ما إن تجلس على أحد الكراسي حتى يعلو بكاؤها. تنظر إلي عبر دموعها ثم تقول وسط دهشتي:

. أهكذا يا آنسة؟ أهكذا تفعلين بي؟ منك لله!...

. أنا لم أفعل شيئاً سوى أني ثقبت الكرة وأخرجت ما بداخلها..

. أية كرة؟

. الكرة التي كانت في ملعبك، ولم تحسني اللعب بها.

. لم أفهم!..

. كيف ستفهمين وأنت غائصة في همومك الصغيرة من كنس وطبخ وغسل.. لقد أضعتِ حلمكِ الأكبر وصاحبه.

تعود إلى البكاء وهي تقول:

. كيف نسيته وقد وهبته زهرة شبابي ولم أوفر جهداً في تلبية طلباته وتأمين سعادته؟ كم سهرت على مرضه وفرحت لنجاحه وحزنت لإخفاقه وقلقت على غياباته!! تصوَّري، أنا يفترسني القلق عليه.. وحضرته يقابلك!!

. بل نسيته لأنك تعتقدين أن الحب استقرار وأمان، تعتقدين أن صكَّ الزواج صكُّ حبٍّ أيضاً.. يا أم قتيبة، الحبُّ نار، والنار في حاجة دائمة إلى حطب، ومتى نفد الحطب انطفأت، أليس كذلك؟

يعلو نشيجها من جديد فيعلو صوتي أكثر:

. الحب قلق. الحب خوف من الآتي... لا يولد إلا من رحم الخوف ولا يترعرع إلا تحت جنح الخطر.. أن تخافي على فقدان الحب فذلك هو الحب..

تقول بعد لحظة تفكير:

. ربما تكونين على حقٍّ يا آنسة، ولكن قولي لي ماذا أفعل؟

. المشكلة يا عزيزتي أن الحبّ لا يُعلّم تعليماً، ويفترض أن تكوني أدرى بزوجك..

تصمت لحظات ثم تقترب مني فجأة وتقول كسيرة متوسلة:

. أرجوك يا آنسة، أتوسَّل إليك، امنحيني فرصة!

يملأ استغرابي الصالون ويخرج صوتي عالياً حادّاً:

ـ فرصة! هل تعنين ماتقولين؟ هل تقصدين أن أنسحب من حياته، فلا يلاقي أمامه سواك، فيندم على هجرانك ويعود إلى أحضانك؟ أم تقصدين أن أتنازل عن حبٍّ ملأ حياتي لزوجةٍ لم تعرف كيف تحافظ على حبها؟.. صدِّقيني، لو لم يفقد الحب معك لما خرج يبحث عنه، ولو لم يجده لديّ لكان وجده عندامرأة أخرى.. إذاً، المشكلة فيك أنتِ وليست في أنا..

أقف فتقف. أفتح الباب بهدوء.. ثم أغلقه خلفها بغير هدوء.

***

وقفت بالباب قالت مبتسمةً:

. صباح الخير يا آنسة لبنى!

اجتهدت في التغلب على المفاجأة المخبية وقلت:

. صباح النور! هل من خدمة؟ عفواً... تفضلي، تفضلي!..

دخلت. دعوتها إلى الجلوس، جلست ثم قالت:

. آسفة جداً لزيارتي المفاجئة وأنا أعرف أنك تنتظرين ضيفاً، فاعذريني، إنما أتيت لكي أهنئك فقد كسبت المعركة في حين أني خسرتها...

صمتت قليلاً ثم أضافت بكل هدوء:

. لا تحسبيني مجردة من الأحاسيس، فأنا لم آتك إلا بعد أن ضمدت جراحات هزيمتي.

نهضت. مشت إلى الباب ثم قالت:

. رجائي الوحيد هو ألا يعلم حيان بهذه الزيارة.

***

والآن.. هاقد أتت اللحظة التي صرت أستبطئها منذ خروج السيدة أحلام. أتت مسرعة مصممة. أتى الموعد الذي كنت أنتظره بتحرق منذ ثلاثة أيام. حيان يطرق بابي فيدمي شوقي. هل أفتح وأحتضنه؟ ولكن، كيف أفتح وقد ثقبتني أحلام وأخرجت أسلحتي وأطاحت بقناعاتي التي كنت أظنها راسخة، وأوقفتني عارية أمام نفسي؟ هل هزمتني عندما أعلنت لي هزيمتها؟

مع كل طرقة على الباب يزداد تمزقي. أقترب. أنظر من الثقب: إنه هو، حيان، كرة من الشوق والاشتهاء تدق بابي الأخرق؛ وأنا، كرة من الحيرة، من القلق، لا أدري ماذا أفعل، أليس هذا هو القلق الذي أريده؟ ماذا أنتظر أفضل من ذلك؟ أثقب بصراخي الباب الأخرق وأنا أبكي:

. أحبك يا حيان أحبك....

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

المدرستان الإحيائية والتجديدية

صدر في دمشق مؤخراً، كتاب "المدرستان الإحيائية والتجديدية في الشعر السعودي" من تأليف الباحثين، العربي السوري الدكتور خليل الموسى، والعربي السعودي الدكتور ظافر الشهري. يقع الكتاب في /135/ صفحة من القطع الكبير ضمّ بين دفتيه /5/ فصول بحثية تناول فيها المؤلفان: دراسة موجزة عن الشعر العربي في المملكة العربية السعودية، ودور المدرستين الإحيائية والتجديدية في تطوره مع إبراز رواد هاتين المدرستين ونتاجهما الشعري نقدم في هذه العجالة لمحة عن الكتاب بما يساهم في تعريف القارئ بالنص الشعري في الأدب العربي الحديث والمعاصر للأدباء العرب في المملكة العربية السعودية.

بداية ننطلق من الفنون: (المدرستان الإحيائية والتجديدية في الشعر السعودي). فالإحيائية التجديدية من المدارس القديمة نسبياً. إذ تعود في جذورها إلى حركة النهضة العربية فيما بين القرنين الثامن والتاسع عشر، ولها أعلامها وآدابها، مثل البارودي وشوقي وحافظ والجارم وجماعة أبولو في التجديد. وبالتالي، فإن الدراسة محاولة مقاربة مفهومية لجذور هاتين المدرستين في الأدب العربي السعودي أما الشعر السعودي فيقصد به المؤلفان النتاج الشعري لشعراء المملكة العربية السعودية المقيمين فيها أو خارجها، ولا يقصد بذلك الشعراء العرب المقيمين في المملكة، إذ هما خارج البحث ويبقى التحديد الجغرافي المرتبط زمنياً بالبحث فالمقصود بالمملكة العربية السعودية الدولة الحديثة التي نشأت مع تأسيس المملكة العربية السعودية /1351هـ/.

بعد تحديدنا لفنون الكتاب ندخل موضوعاته: عالج المؤلفان في تمهيد الكتاب عوامل ازدهار الأدب السعودي، التي رأوها في عوامل عدة من أهمها: دور حركة الإمام محمد عبد الوهاب في تنشيط حركة الشعر في البلاد. والتي أفرزت شعراء كباراً من أمثال (أحمد بن شرف، وسليمان بن سحمان ومحمد بن عثيمين) وكمن تجديدهم في القصيدة العربية لناحية تطويل القصيدة ثم كانت دعوة الملك عبد العزيز مؤسس المملكة ورعايته للأدب والأدباء فكانت الحركة الشعرية بخاصة والأدبية بعامة محط أنظار الجميع. ومع تطور المملكة الاقتصادي والاجتماعي والتلاقح الحضاري مع أمم الشرق والغرب، واطلاع الأدباء والشعراء على التطور الشعري العربي لأقرانهم في الأقطار العربية. كان لا بد لكل ذلك، أن يثمر

تطوراً تقنياً وتعليمياً وثقافياً، فكان الدور الأكبر للصحافة والمجلات الأدبية المتخصصة، المنتشرة في أنحاء المملكة مثال (صحيفة أم القرى) ومجلة (المنهل) و(الفيصل).. الخ ثم جاءت الجامعات لتعزز الكوادر الوطنية المتدربة والمتعلمة، ولتستقبل نتاجهم الأدبي والشعري، عبر حولياتها ومجلاتها. يضاف إلى ذلك دور الروابط الأدبية التي انتشرت هي الأخرى في كل المناطق، وعقد فيها المؤتمرات والمحاضرات كل ذلك، شكل البداية الأولى للنهوض الشعري المعاصر في المملكة العربية السعودية.

ثم عالج المؤلفان في الفصل الأول (أعلام المدرسة الإحيائية في الشعر السعودي):

قد يبدو من الصعوبة بمكان وضع تحديدات نظرية لمسيرة الشاعر. فهو، ابن المعطى المعرفي لعصره، وإن تمسك بنظرة إبداعية في آن، قد يتجاوزها في آن آخر. وهو ما حصل لدى البعض من الشعراء في المملكة، ممن أخذوا بمدرسة الإحياء فترة من الزمن ثم تجاوزوها تطويراً أو انتقالاً إلى مدرسة التجديد ومن هؤلاء الشعراء الذين قدم لهم المؤلف الشاعر محمد بن سرور الصبان من رواد الشعر السعودي. ومن مؤلفاته (أدب الحجاز) و(المعرض). وهو من رواد مدرسة الإحياء الداعية إلى تخليص الشعر من قيوده، ومن شعره المتميز بنصاعة اللفظ ونبل المعنى:

القوم قومك والبنون بنوك.. والطامحون إلى العلا أهلوك

إن جد جد الأمر يا سورية.. فهم الذين جنودهم تحميك.

ثم تجربة الشاعر محمد بن علي السنوسي، الذي قرض الشعر باكراً. وكان رئيساً لنادي (جازان الأدبي) تأثر بالشعر العباسي القديم. وشعر مدرسة الإحياء. وله خمسة دواوين هي: (القلائد، الأغاريد، الأزاهير، الينابيع، نفحات الجنوب) وكتاب نثري بعنوان (مع الشعراء) حافظ على قالب الشعر ونظمه ولكنه جدد في مضامينه وموضوعاته فهو شاعر الإحياء والتجديد معاً يقول في إحدى قصائده:

يا كوكب الشرق طال الليل بالساري. فقصريه بألحان وأوتاري

وسلسلي فيه صوتاً ملء نبرته صفو.. الندى والشذى والكوثر الجاري

ثالث الشعراء هو أحمد قنديل، من المطلعين على آداب الغرب. كما كتب النثر وله فيه (الجبل الذي صار سهلاً) من المشاركين في تأسيس نادي الشبان. تأثر بالجماعتين المهجرية والمصرية. وكان من المجددين في الشعر أصدر عدة دواوين، منها (القناديل) و(الراعي والمطر) كان أميل إلى الروح الشعبية في شعره، وهو خليط بين العامية والفصحى. من قصائده الإحيائية:

دعا الشعر فأجفل طائره.. وعزت قوافيه.. وندت خواطره

وشط به المنأى العصي مناله.. وغام محياه.. وجنت سرائره

وآخر شعراء المدرسة الإحيائية هو، ضياء الدين رجب، اشتغل بالتدريس والصحافة صدر له ديوان جمع فيه قصائده بعد وفاته. وله مؤلفات نثرية غير مطبوعة، وهو شاعر رهيف الحس، متوهج العاطفة، بيئي الفكرة والمضمون، كما يتميز شعره بالصياغة الإحيائية والنزعة الروحية.. يقول في قصيدة له يخاطب فيها أبا العلاء المعري:

ولست يا ابن الشام الحلو غير فتى.. أعطى الحياة عطاء غير ممنون

صحا بمهجته صحواً تضيق به.. مشاهد الكون في رؤيا المجانين.

أما الفصل الثاني، فقد خصصه المؤلف لأعلام مدرسة التجديد في الشعر السعودي المعاصر: قد يبدو من الصعوبة في شيء، الحديث عن تصنيف معرفي واحد لدى الشاعر في هذا البحث. فالكثير من الشعراء يكتبون قصائد تنتمي لمدارس شعرية عدة ويبقى الكم المعرفي الكتابي، هو الفيصل في هذا المضمار وإن كان ليس كافياً.

ومن أعلام مدرسة التجديد في الشعر السعودي المعاصر. ممن ضمّهم الكتاب: الشاعر محمد حسن عواد: عمل في حقل الصحافة والنشر، وتأثر في منزعه الشعري بأدباء جيله، كطه حسين وأدباء المهجر وجماعة أبولو، وله مجموعة من الكتب بين الشعر والنثر. من أهم دواوينه البراعم- قمم الألب، ودواوين أخرى.

كان الشاعر محمد حسن عواد نصيراً للمرأة وللشعر الحر. وقد نظم الشعر الحر إلى جانب الشعر التقليدي، وأجاد فيهما، حاول التجديد في الشكل كما في مضامينه. من قصائده بعنوان "ثورة محب".

وإذا ما رأيت في الناس يوماً.. من يرى حفظ نفسه بغير حق

فإرحه إن أردت بالنظر الشز... ر تجد وجهه كقطعة نعل.

-الشاعر حمزة شحاتة: من شعراء المملكة المجددين. نشر العديد من القصائد في الصحافة ولم يجمعها في ديوان، حتى صدرت عن (دار الأصفهاني) تحت إشراف الأستاذ محمد علي مغربي والدكتور بكري شيخ أمين عام (1988) يتميز شعره بعدة سمات تجديدية من أهمها: أنه شاعر رومانسي، ذو نزعة وجدانية عميقة من قصائده الأبيات التالية يصف فيها مدينة جدة:

النهى بين شاطئيك غريق.. والهوى فيك حالم ما يفيق

ورؤى الحب في رحابك شتى.. يستفز الأسير منها الطليق

-الشاعر محمد حسن فقي: من شعراء المملكة المجددين له من الدواوين: (قدر ورجل) و(رباعيات) وهو شاعر رهيف الحس عميق التجربة، ذو أسلوب فريد يتميز بجماليات التعبير، ويزاوج بين النظم الاتباعي والرومانسي، فهو في شعره الإسلامي كلاسيكي إحيائي، وفي شعره التجديدي رومانسي خيالي. وهو شاعر حب الحياة والسأم في آن معاً من قصائده الأبيات التالية:

من أنا؟! هل أنا غير طيف شاهدته أحلام هذا الوجود؟!

شفاعته الكرى.. وضيعه الصحو.. وأخفاه عن عيون الشهود!

-الشاعر حسين سرحان: من شعراء المملكة المجددين شاعر القبيلة والصحراء مبدع واضح الأسلوب، فصيح العبارة، بليغ الحكمة، يقترب من شعره من المعري والخيام، امتاز شعره بالرومانسية، وكان لديه مسحة فلسفية، ووزع شعره بين الغنائية والموضوعية، وشاءت ظروف الحياة أن تضفي على شعره مسحة من الشكوى يقول في قصيدة له:

فيا زماناً ألفيته لا يريدنا.. بحزن ولسنا بالمريديه في السهل

تناءت بنا أمداؤنا وتعذرت.. مسالكه عنا على ملتقى السبل

الشاعر طاهر عبد الرحمن الزمخشري: من شعراء المملكة المجددين. ومن أغزر أدباء المملكة إنتاجاً أصدر أول مجلة تعنى بشؤون الطفل وهي مجلة (الروضة) عام (1379) وله عدد كبير من الداووين منها:

أحلام الربيع، عبير الذكريات، يتميز شعره بالتمسك بمبادئ الدين الإسلامي وأسسه.. شعوره بالألم والغربة والاغتراب والعطف على الكائنات الأخرى، وهو شاعر فنان صادق العاطفة، يجمع في شعره بين ديباجة البحتري، وآلام الشابي، وبوح شعراء المهجر من قصائده الأبيات التالية:

أنا في غربتي، وأظمأ في الشوق، وكأسي تفيض بالحرمان

ويعيني غشاوة تحجب الضوء، وقلبي يذوب مما يعاني

-الشاعر حسن عبد الله القرشي: من شعراء المملكة المجددين، ومن دارسيها الأكاديميين، والناشطين في الحركة الشعرية السعودية، له عشرة دواوين نشرت في (دار العودة -بيروت) في مجلدين. وهو شاعر يميل بين المدرستين الإحيائية والتجديدية يجمع بين الرومانسية الوصفية ولواعج الوجدان من قصائده الأبيات التالية:

ما زال في المهد يلهو قلبي الحاني/ يعيش ما بين أشذاء وألحان

ما زال كالطفل بالمجهول مندهشاً /نشوان في روعة المستقبل الهاني.

-الشاعر الأمير عبد الله الفيصل: من شعراء المملكة المجددين. من دواوينه (وحي الحرمان) و(حديث القلب) تميز شعره بالسمات التالية: البساطة، العفوية، النزعة الرومانسية، والإيقاع السريع، إلى جانب النظام المقطعي، من دواوينه الأبيات التالية:

عيناك عين مهاة.. والشعر كالليل أسود

والثغر عقد لآل... يا ليتني فيه أنضد

الخاتمة: جاءت هذه المقدمة مطولة بعض الشيء لأسباب عدة أهمها: أن الموضوع يثير الاهتمام لدى القارئ، خارج حدود المملكة. فالدراسات في هذا المجال قليلة ولا تصل إلى الجميع، مما شكل أهمية كبيرة لهذا البحث، إضافة إلى أن أحد مؤلفي هذا الكتاب، من العرب السوريين، الذين يعملون في حقل الأدب. وهنا وجهة نظر خارج نطاق الدراسات الأدبية لكتاب المملكة. مما يغني البحث ويخرج به من الذاتية إلى الموضوعية في الكتابة وإذا كان لنا من كلمة تجاه الكتاب وموضوعاته، فهي: أن الكتاب من الصعوبة بمكان أن يحتوي موضوعه في شكل كلي.. فقد جاء اختياراً وانتقاءً فشعراء المملكة من كلا المدرستين أكثر بكثير مما حوى الكتاب. وبخاصة الشعراء من أبناء جيل ما بعد الستينات في المملكة والذين يحملون هموم التجديد والأصالة في الشعر العربي بعامة والعربي السعودي بخاصة. إضافة إلى نزوعهم الدائم نحو الالتقاء بروافد التيارات الشعرية العربية والغربية.

فقد جاء الكتاب في حقيقته للمؤسسين، لهذين التيارين ليس إلا.. وهي خطوة جيدة تستحق الاهتمام والقراءة.

محمد سليمان حسن

❑

قراءات... قراءات... قراءات

الرؤيـــــــة

والتشــكيل

إبراهيم الخطيب شاعر وطبيب فلسطيني يعيش في الأردن وقد أصدر حتى اليوم، فيما نعلم، أربع مجموعات شعرية، وقصيدة طويلة ملحمية بعنوان (عز الدين القسام)(1987) أما عناوين مجموعاته الأربع فهي:

1-غنّ لي غدي (1984).

2-قناديل للنهار المطفأ (1985).

3-حظيرة الرياح.

4-عرضة للحياة (1996).

وسنتلبث ها هنا عند المجموعة الأخيرة للشاعر (عُرْضة للحياة) الصادرة بدمشق عن اتحاد الكتاب العرب منذ أربع سنوات، بل عند الرؤية والتشكيل فيها خاصة، لعل دراستنا هذه تكون لبنة من لبنات دراسة الشعر العربي الحديث في الأردن، في هذين الجانبين من جوانبه المتعددة.

أ-الرؤيـــــة:

إن قارئ هذه المجموعة يجد ذاته أمام شاعر أرّقته شجون عدة، فهجس بها، ثم أداها قريضاً. وهذه الشجون التي تنطوي على الفرح والحزن (انسجاماً مع معنى الشجن اللغوي) وعلى الأمل واليأس، والخنوع والانتفاض، تكاد تتمحور في ثلاث قضايا هامة هي: أ-الوطن ب-والموت جـ- والشعر.

أ-الوطن *:فهاجس الموت يطالعنا بقوة في عدة قصائد، منها مثلاً قطعة بعنوان (كناية) يقول فيها الشاعر (ص64).*

*"**كل ما يبتدي ينتهي / كل شيء إذن قابل للنهاية/ وليس يظل على مد هدبي سواك/ لأنك يا وطني.. قبلتي/ وحبك.. آية/**".*

فالوطن عند هذا الشاعر، هو الوجهة التي تجتذبه عند صلاته، وهو الخالد إذا ما انتهت الأشياء، وهو الآيات التي ترتل في صلوات العبادة. ومن هنا تأتي قدسيته، وخلوده، وحبه.

وتحت عنوان (ماذا بعد) يعلن شاعرنا أن وطنه، أكبر من الوعود، وأن حده هو الحد الفاصل ما بين الحياة والموت، لأنه يضارع الدم في العروق. وفي الدم سر الحياة، والدماء -مجازاً- لا تتلاشى، بل

تورث ما بين الآباء والأبناء، فإذا قضى الأب ورث الابن دماءه، بكل ما يمازجها من حب وانتماء وهوية، لهذا ليس للدماء نهاية، ما دامت تنبض في عروق الناس، يقول الخطيب (ص 52):

وطني أكبر من هذا الوعد

وطني أكبر أكبر من هذا الوعد

وطني محدود بدمي

ودمي ليس له حد

وبهذه اللعبة اللغوية الجميلة بين الإيجاب والسلب، بين الحد واللاحد، يجعل الشاعر وطنه كينونة منداحة في الأفق، تحاكي الزمن في خلوده وسرمديته، رغم أنها تمتزج بالدم الذي يجري في العروق ظاهراً، ويجاري الزمن في بقائه باطناً.

ولما كانت مكانة الوطن في قلب الشاعر على ما هي عليه من الأهمية والقدسية، فإنه يستنكر أن يمسي ثراه عرضة للمزاد، ويؤكد أن (فلسطين) ستبقى مبتدأ بلا خبر، يحاول الأعداء أن ينهوه فلا ينتهي، لأن له تاريخاً ممتداً وطويلاً، ولئن تحول جمرها إلى رماد، فإن هذا الرماد سيكون رذاذ عواصف عاتية، لا تبقي ولا تذر، يقول الشاعر (ص11): (عرضة للمزاد وسوق المداد/ يقول سماسرة الأغنيات/ إنه كائن من يكون/ إنه من تراب يسمى فلسطين/ يخبر عن مبتدأ/ نهيناه لا ينتهي/ إنه يحرث الذكريات صباح مساء/ يقول بأن الرماد رذاذ العواصف".

وفي نص آخر يحذو الشاعر حذو شاعرنا التراثي فيأتي بقريض يشاكل قريضه وزناً، وإيقاعاً، ساخراً من السلم المزعوم، بعد أن امتدت يد الإجرام إلى المصلين في الخليل عام (1994) فينشد (ص60).

أيّ سـلْم إذن، وأي حمـام	**هـل يرجّى من الغـراب الهـديلُ**
لا يغـلّ الحديـدَ إلاّ حديـدٌ	**كـل نصـر بـلا دم مسـتحيلُ**

وفي هذين البيتين استطاع الشاعر أن يكشف حقيقة العدو المتصف بالشر والعدوان، واللابس ثياب الخراف والحملان، وأن يقدم لنا حقيقة أثبت التاريخ صحة مؤداها: أن لا حق ولا نصر بغير القوة والشهادة والدماء. وقد سبق إلى التعبير عن هذا الموقف المطلق إيليا أبو ماضي حين قال:

لا حـقّ إلاّ مـا تؤيـده الظبـا	**مـا دام حـب الظلـم فـي الإنسـان**

والحق أن الشاعر حين يعبر عن العيني الحاضر بالمطلق المستقر في النفس، يكسب شعره حضوراً وخصوبة ومعاصرة، وينتشل نفسه من زمنية آنية عابرة. وهذه هي حال كل الأشعار الناطقة بالحكمة قديماً وحديثاً.

وكما عبر الشاعر عن ألمه في الأشطار السابقة، عبر عن حزنه أيضاً في أسطار أخرى، ففي قصيدته (أريحا) يصور صَلْبَ وطنه، وصَلْبَ دمه في الوقت ذاته، بعد أن راح سماسرة الأمجاد الزائفة، والكيانات الهزيلة، يقايضون الوطن بسجادة حمراء وسلطان منخور مدخول، يقول الخطيب (ص109-110):

لي الآن أن أتسلق ثانية خشب الصلب/ أصير بعيداً عن الأرض/ قريباً من الله/ وأعرف أن

المسامير قد صدئت في دمي/ وأعرف أن التراب الذي صلبوه بريء تماماً/ ولم يحمل السلم بالعرض/ ويعرف أن السماء لها سمتها /والمساء له ليله/ وكان صديق الرياحين/ وكان يسلم حين يمرّ ولكنهم صلبوه..!

فبهذه العبارات البسيطة يصور الشاعر كيف صلب وطنه، كما صُلِب المسيح في العقيدة المسيحية. وقد كان الصالبون هنا وهناك، هم هم، إنهم اليهود في الأمس وفي اليوم.. والمشابهة قوية ما بين فلسطين وطناً، والمسيح نبياً، فكلاهما بريء من أي ذنب أُلصِق به/ وكلاهما كان صديق الرياحين/ مسالماً ووديعاً ومحباً ورفيقاً، يعرف طبائع الأشياء، ويسلم عندما يمر، ولكنه رغم دماثته وهيفه لم ينج من الصلب والعدوان.

وإزاء ما سبق، لم يكن الشاعر ليستسلم للظالمين، ويستكين للمجرمين، بل كان يرى -كما ذكرنا- أن الرماد هو رذاذ العواصف، لذا فهو يهلّل للحجر، ويقول "إن الجراح إذا أُخْمِدت كُفّنت/ وأن المسافة ما بين جرحين لا بد حمراء"، وهو لم يهلل للحجر، بل هلل للموت، ولا سيما موت الشهداء.

1-الموت:

كان الموت في الديوان حدثاً قوياً قدح قريحة الشاعر، فراح يرثي الراحلين من أهله وأصحابه، فرثى أمه مثلاً، ورثى شهيداً يدعى (أحمد الباش) ورثى الشهداء عامة. وقد وسع دائرة رثائه، ونقلها من مجرد رثاء فرد محدد، إلى رثاء أوسع، ومن الوقوف عند حادثة موت بعينه، إلى أفق آخر فيه مقارنة وحكمة. وها هو مثلاً يمد حبل بكائه على (أحمد الباش) ليشمل بكاءه على غربته (هو)، وقرفه من الحياة، ثم يقارن ما بين رحيل عابر سرعان ما ينساه الناس، ورحيل خالد حاسم ينحني له الناس تجلة واحتراماً، يقول (ص96-97).

يا أحمد الباش ما طبعي الرثاء وما	**يوماً سوى غربتي أرثي وأحترفُ**
الموت آخر من باريت حين دنا	**نازلته، والمنايا كلها هدفُ**
إنـي لأغبط من ماتوا بعلتهم	**فنحن موتى حياة، داؤها القرفُ**
شتان بين رحيل دون ذاكرة	**وبين ذكرى إليها كلنا نقفُ**

ومرة أخرى فإن البيت الأخير هنا الذي يقبس من مشكاة الحكمة، حين يقارن بين موت عابر وموت خالد، يدخل بالشعر إلى عالم الرحابة ودنيا الديمومة، منتقلاً من العيني العابر، إلى المطلق الدائم.

وينتقل الشاعر من موت الفرد إلى موت الوطن، فيرى أن فلسطين تكاد تموت، فهي تقضم شيئاً فشيئاً، لذا يتساءل، وقد كنّى عن فلسطين بـ (فاطمة) وهو اسم موح بقوة (ص81): /ما الذي ظل يا فاطمة/ الحمام عليه السلام/ فغني وهاتي الهديل البديل/ لعل فؤادي القتيل/ يقوم من النوم/ لعل سريري تقوم له قائمة/.

ولكن الشاعر الذي ينعي على سماسرة السلام انهزامهم، وتفريطهم، وخيباتهم، لا ييأس كما يئسوا، رغم الليل المدلهم، والسواد القائم، يقول (ص91):

/ومن يزرع الجمر لا بد أن يحصد الوهج في الخاتمة/ فغني لوجه الغناء/ فصمتك موتك يا فاطمة/.

وفي قصيدة (الفندق) نرى الشاعر، وقد رثى الشهداء، جميعاً، ينحاز إلى منطق أبي تمام في شعره

حين قال:

السـيف أصـدق أنبـاء مـن الكتـب	**فـي حـده الحـد بـين الجـد واللعـب**

ومنطق أبي العلاء الذي قال:

حتـى رجعـت وأقلامـي قوائـل لـي	**المجـد للسـيف لـيس المجـد للقلـم**

إن آثار السيوف في المعارك والشهادة هي الأعلى، حين تقاس إلى آثار الكتب والأقلام والأشعار، ولهذا أنشد الخطيب قائلاً (ص124):

طـوبى لمـنْ سـيّجوا أوطـانهم بـدمٍ	**لشـاعر راح يـرثيهم مـن الفنـدق**
يكفـي الشـهيد مـن الـدنيا شـهادته	**أن الشـهادة فـوق الشـعر والمنطـق**

3-الشعر:

ولكن الشاعر الذي جعل الشهادة فوق الشعر والمنطق، لم يكن ليترك هاجس الشعر دونما تأمل أو استبصار، فقد استحقّ منه همّ الإبداع الملحاح، وطبيعة الشعر الغامضة، أن يناجي طيفها ويحاور متلقيهما، وها هو ذا يقول في قطعة بعنوان (غموض) (ص66):

/المعنى في بطن الشاعر/ لكن بهار الكلمات على سعة الفم/

فإذا غصت معدتك /أو اختلط عليك الفهم/

ذلك أنك تشكو من عسر الهضم/

ويبدو لي أن شاعرنا هنا ينحاز إلى جانب الغموض في الشعر، وإلى جهة المعنى العميق في العبارة الشعرية، الذي قد لا يقع عليه المرء للوهلة الأولى لما يكتنفه من غلالات وظلال.. وفي وسعنا أن نؤكد ذلك من خلال أسطار شعرية أخرى عبرت عن تلك الرؤية للحقيقة الشعرية الثاوية في سويداء القلب، حيث تعتمل في الأعماق تيارات العشق والدنف والهيام، فتخرج صوراً بعيدة المرمى لا بد من أن يقرأ ما وراء حروفها:

/أعترف أن القشرة لهو الريح، ولهو الشمس /مزاج مواسمها/ ولكن اللب هو القلب/ هنالك حيث يفور الشغف/ أنت أنا أنتم/ أولنا الألف/ لكن آخرنا لا يعلمه إلا الله /تذهب في الحرف بعيداً/ فالحرف كثيراً ما ينحرف /والأسطار الآنفة تذكرنا بما سبق أن أفاد به (عبد القادر الجرجاني) قبل نحو ألف عام حين قال: "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا قيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، وكان موقعه في النفس أجل وألطف) (أسرار البلاغة، ط بيروت، ص118).

والشاعر يرى الشعر أيضاً قبساً من عالم الجن والإنس معاً، لا يدركه المرء بحواسه الخمس، بل بذائقة تتجاوز الحواس، وتنفذ إلى الأعماق بمهارة واستبصار لا يقاسان:

فتحت عنوان (ناقد في مهمة) يقول الشاعر الخطيب:

/هل تعرفه/ هذا الإنسي الجني/ وجني الإنس/

لن تدركه أبداً /أبداً لن تدركه بالحاسات الخمس/

لن تدركه إلا حين تحس بما ليس بحس/

وفي غير هذه المجموعة نلتقي الشاعر وقد قرض، شعراً، ما يراه أثراً للشعر في النفوس، فهو عنده (رعشة) تفاجئ المتلقين، وتهزهم هزاً من خلال أسلاك لا يرونها بعيونهم، بل يحسون بآثارها في نفوسهم، يقول الخطيب في ديوانه (غن لي غدي):

الشعر ما اهتز فيه روح سامعه	**كمن تكهرب من سلك على غفل**

وثمة ملمح آخر من ملامح رؤية الشاعر للإبداع، يتمثل بأن فعله في المبدعين فعل قهري لا إداري، لا يملك الشاعر وقف تدفقه،ولهذا تتكسر العصا أمام حضوره لأنه لا يخاف منها، (انظر دراسات في الشعر الأردني الحديث، لسليمان الأزرعي- دمشق 1994- ص108).

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو هل كان شعر الخطيب متسقاً مع آرائه النقدية حقاً؟ إن الإجابة هنا تنقلنا حالاً إلى مناقشة مسألة المعمار الفني والتشكيل اللغوي في هذه المجموعة.

ب- المعمار الفني والتشكيل اللغوي:

لا بد من الصدع أولاً أننا نحن معشر النقاد لا نعبأ كثيراً بما يقوله الشعراء في إبداعهم، فما هم إلاّ قُرّاء، مثلنا، لأشعارهم، قد يصيبون وقد يخطئون. ولعل ملكاتهم النقدية المقصورة على نظرة هنا، ونظرة هناك، تبدو أكثر تواضعاً من ملكاتهم الشعرية، فبين ملكة التركيب التي تميز الإبداع، وملكة التحليل التي تميز النقد، فرق كبير.

وفي عالم النقد مقولة قديمة تعرف بـ (مغالطة القصد) والمراد منها أن الشاعر أحياناً يظن أنه حقق أمراً من إبداعه، أو اجترح مأثرة في قريضه، ولكن الناقد لا يرى ما يراه الشاعر. وآية ذلك أن نشوة الإبداع عند الشاعر قد تذهب به إلى حد التوهّم بأنه هو الأَوْلَى بنقد شعره، وهو الأجدر بإعطاء شهادة التفوق وقصب السبق في ميدانه.. وهذا شأن لا يستقيم، وطريق لا ينتكب، وخاصة إذا عرفنا أن نبل المقصد، وسلامة الرؤية، لا يشفعان لتواضع التشكيل، وعادية المعمار.

والنظرة الاجمالية للمجموعة التي بين أيدينا تفضي إلى الخلوص أنها ضمت قصائد طويلة، نسبياً، أمثال (عرضة للروح) و(فاطمة) و(أريحا) وقصائد قصيرة جاءت كالومضة، أمثال (كناية) و(لؤلؤ) و(اكتشاف) و(أرق). وقد حال قصرُ هذه القصائد دون بناء فني درامي قائم على التوازن والتنظيم الدينامي، وعلى ضرب من النمو له بداية وتطور وتحقق واكتمال، كما هي حال كثير من قصائد الشعر الحديث (انظر الشعر العربي الحديث، لنعيم اليافي ص134) وتراوحت قصائد هذه المجموعة ما بين قصائد تقليدية نُظمت وفق البحور التي اكتشفها الخليل بن أحمد الفراهيدي، أمثال(أطلب العون) و(راحوب) و(زهور الملح) و(رياح الخليل) و(لا يا حزيران) وقصائد حديثة، تنتمي غالباً إلى قصيدة النثر، التي خفّ فيها الإيقاع حتى كادَ أن يتلاشى، وأكاد أقول قلّ فيها التصوير لصالح التقرير، الأمر الذي يؤشر إلى أن شاعرنا، في شعره التقليدي، كان أكثر توفيقاً منه في شعره الحديث المتحرر من قيود الوزن والإيقاع.

وقد ارتأيت، كي لا أبقى في نطاق التعميم، أن أقف عند ثلاثة عنوانات تستقطب مظاهر التشكيل الفني

في هذه المجموعة وهي:

1-الانزياح *2-والتعالق النصي* *3-والتكرار*

1-الانزياح:

الانزياح في لغة الأدب والشعر هو المجاوزة للسائد المستتب في الاستعمال اللغوي، لصالح الجدة والإدهاش. فلغة الشاعر، وهي ترتدي أثواب الفن والبلاغة، تتحرر من السمات المعهودة في اللغة اليومية، لصالح هيئة جديدة جذابة.. والحق أنه لا شعر وبلا انزياح في لغة الشاعر، وبلا خرْقٍ لصالح الخلق. وبلا مجاوزة للمألوف لصالح السمو والجدة. وللإنصاف فإننا لم نعدم في مجموعة "عرضة للحياة" شواهد على ما سبق، منها مثلاً قول الشاعر (ص7):

أنا غيمة الفرصة السانحة

أعرني قليلاً من الماء والمفردات

لأخرج من خيمة صلبتني على حائط البارحة

وأركب قلبي إلى نبضة تستعيد اهتمامي لقلبي

وترفع سلمه لخطاي

وأفتح أذني لكل جواب يعيد سؤالي معافى

فالأنا الشاعرة، وهي تساوي صوت الأمة، تبدو سحابة سائرة لا ماء فيها، ولا لغة تحكيها، فهي بلا حياة وبلا فكر، لأن الماء هو سر الحياة، والمفردات أو اللغة، هي فكر الأمة. وهي إذ تطلب أن نستعيد هذين العنصرين، فإنما تطلب الحياة والفكر، أو الحس والتواصل، وهي تطلبهما لتنتقل من حال إلى حال، لتخرج من خيمة قيدتها بقيود الماضي البائس، فجف الدم في العروق، إلى عالم أرحب وطريق الحب، حيث الصعود والعلو وحيث إمكانية الرد على السؤال بالجواب الشافي.

إنّ (الخيمة) التي كثّفت معنى التشرد والبؤس، و(الصلب) الذي حول هذه الخيمة إلى كائن حي يوقع التنكيل والعسف والعذاب في الناس، و(البارحة) التي صارت خشبة (للصلب)، ذلك كله سر الشعرية في المقطع السابق، وقد كانت وسيلة الشاعر إلى ذلك جملة من الاستعارات والتشابيه الموفقة:

ومن أمثلة التوفيق والشاعرية قول الخطيب أيضاً.

إنه من تراب يسمى فلسطين /يخبر عن مبتدأ نهيناه لا ينتهي/

إنه يحرث الذكريات صباح مساء/ يقول بأن الرماد رذاذ العواصف/

إن (الذكريات) هنا تتحول بفعل سحر الشعر إلى أرض تقلب بالمحراث، لترى النور، ويتحدد ثراه، فتنبت البذور فيها.. وبهذه الاستعارة الجميلة يتحول المجرد إلى مجسد، والروحي إلى حسي. وهذا شأن من صميم عمل الشعر وصنعته.

وفي الأفق الفني ذاته يلحظ المرء أن بقايا الجمر المتحولة رماداً، وقد صارت في بوتقة الشعر رذاذ عواصف عاتية، فالجمر لم يخمد، بل صار إعصاراً عاصفاً لن يُبْقي ولن يذر.

ومن أمثلة الاستعارات الرائعة قول الشاعر (ص120) (.. **ولكن اللب هو القلب هنالك حيث يفور الشغف).**

فبفعل سحر الشعر تحول (الشغف) أو الشوق والهيام، وكلها معان روحية مجردة، إلى أشياء مجسدة قابلة للفوران فوق ضفاف قلب ضاقت بها حدوده.

ومنها قول الشاعر (ص15).

"قل لهم سأرقص فوق الحبال/ وفوق النصال/

سأرقص حتى اغتسال العيون بماء الفرح"

فالشاعر في رقصه فوق النصال لا يقوم بعمل بهلواني لا مغزى كبيراً وراءه، بل هو يفعل المستحيل كي تغتسل العيون بماء الفرح، ، ومع ماء الفرح تنكشط عن العيون غلالات الحزن الأسى، لصالح بريق الظفر وبهاء النصر.

ومن البدهي القول أن في عبارتي (الرقص فوق النصال) و(اغتسال العيون بماء الفرح) شاعرية عالية، تحولت فيها النصال من حال إلى حال، فصارت مهاداً للرقص، وتحول فيها الفرح من حال إلى حال، فصار ما لا يلمس، ماء ملموساً يغسل العيون، ويهبها النضارة والبريق والبهاء.

إن أمثلة هذا الأداء الشعري هي التي يرتقبها الناقد في أي أثر إبداعي، فقد قامت، في أغلبها على حذق فن الاستعارة، التي تمنح الشعر هويته. ومن المعروف أن (أرسطو) قد عد الاستعارة سمة العبقرية، ورأى أن السيطرة عليها في فن القول أعظم من السيطرة على أي شيء آخر. (انظر اللغة الفنية، لمؤلفين عدة، تعريب محمد حسن عبد الله، ص46).

2-التعالق النصي:

لم يعد الأثر الفني اليوم معزولاً عن الإرث السالف، سواء كان إرثاً دينياً أم أدبياً، فالنص المعاصر هو ابن لنصوص سالفة يشتبك معها بعلاقات يصعب تخليصه منها.

ومن الملاحظ أن شعر (إبراهيم الخطيب) قد جاء محفوفاً بنصوص سابقة، كان منها النص القرآني، وشعرا المتنبي والحارثي، والأدب الديني المسيحي. فمن أمثلة التناص مع القرآن قول الشاعر: (ص22) وحين يسألونني أقول:

هزوا جذوع وحدتي، يساقط السواد عن سواده/ والشعر عن إنشاده/".

والسطر الشعري الثاني يذكرنا بالآية الكريمة:

"وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً"(سورة مريم 19:25).

ومنها قول الشاعر: "نغني بالنار كوني سلاما". ففي هذه العبارة تعالق نصي مع قوله تعالى: "قلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم" (سورة الأنبياء 21: 29).

ولكن الفرق شاسع، والحق يُقال ما بين الأداء القرآني وأداء الشاعر، فقوله (نغني بالنار) غير سائغ البتة. وما كان أحرى شاعرنا أن يبحث عن مفردة أخرى، أكثر ملاءمة للنار، وما أجدره أن يأتي بمفردات أخرى تختلف عما جاء به في عجز السطر الأول. فمثل هذا الأداء اللغوي لا يقع في النفس الموقع الذي

يريده له صاحبه، وبالتالي يبعده عن أن يكون منتسباً إلى الشعر الخالص، هذا الذي تساءل (إحسان عباس) عن الدرجة التي يتحقق عندها خلوصه فقال: "هي التي نحس عندها أن نقل أثر قصيدة، أو جزء منها مستحيل، إلا في الشكل الذي وردت فيه" (انظر فن الشعر، لعباس ص183).

وكذلك لم نحس، للأسف، بأن الكلام وقع موقعه بأحكام في قول الشاعر مثلاً (ص57):

هـــــم يكيلـــــــون علـــــــيكم ونكيـــــل الكــــلام حـــــين نكيـــــل

فالفعل (يكيلون) هنا قلق في مكانه، وقد عداه الشاعر مرة بحرف الجر ومرة بنفسه! وفي الوسع العثور على ما هو أكثر تمكنا منه في موضعه، وأكثر استساغة. وهناك مفردات أخرى وتراكيب لم تحل محلها من البساطة والتمكن والإدهاش.

أما التعالق النصي مع شعر المتنبي والحارثي، فقد جاء في قول الخطيب (ص58):

مُــتْ كريمـــاً أو عِـــشْ وأنـــتَ عزيـــزٌ فـــي زمـــانٍ فيـــه الكـــرامُ قليـــلُ

فقد سبق أن قال المتنبي:

عِـــشْ عزيـــزاً أو مُـــتْ وأنـــتَ كـــريمٌ بـــين طعـــنِ القنـــا وخفْـــقِ البنـــود

وقال عبد الملك الحارثي (وليس السموأل حسب الخطأ الشائع):

تعيّرنـــــا أنـــــا قليـــــلٌ عديــــدُنا فقلــــتُ لهـــا: إن الكـــــرامَ قليـــــلُ

أما التناص مع الإرث الديني المسيحي فتمثل في قول الشاعر؛

وأدركني الليل في أول الليل/ من غير زاد ولا شهرزاد.

فلا فضة الفجر لاحت/ ولا الديك كان فصيحاً

فالمعروف أن (الفضة) و(الديك) لفظان يذكران بخيانة تلاميذ المسيح لمعلمهم، فقد خان (يهوذا) الاسخريوطي المسيح، وسلمه إلى اليهود، مقابل ثلاثين من الفضة، وخان (بطرس) معلمه، وتنكر له، قبل صياح الديك عند الفجر.

3-التكرار:

أما التكرار فقد جاء في غير ما موضع من قصائد هذه المجموعة، جاء في القصيدة الأولى "عرضة للحياة" حيث كرر الشاعر كلمة "عرضة" خمس عشرة مرة. وكان يضيفها مرة للحياة، فيقول: "عرضة للحياة" ومرة للدم، ومرة للسفر، ومرة للوداع، ومرة للمزاد.. الخ ويجعل من هذه (العرضات) فاتحة لمقاطع شعرية يفرغ من واحد منها، ليبدأ ثانياً جديدا، مع (عرضة) أخرى لشيء ما، حتى إذا وصل إلى آخر القصيدة التي صار عنوانها عنواناً للمجموعة، قال:

لتكن عرضة للردى /لنعرف كيف نقاتل/

وكذلك كرر الشاعر كلمة (أعينوني في ثمانية أبيات كانت هي الكلمة الأولى في كل بيت، فهو يقول

في (البدء (ص25):

أعينوني على شفتي ←——←——— ←——→ ——→——→ فقد أدميتها عضا

ثم يقول في الختام:

أعينوني على وطني ←——←——— ←——→ ——→——→ فأفتح فيكم الأرضا

وقد جاء تعبيره في البيت الأخير مُلْبِساً حقاً، فالعون ينبغي أن يكون على عدو الوطن ليس على الوطن، ومع ذلك فقد طلبه الشاعر، على وطنه، وله مندوحة عن هذا الأداء اللغوي.

والحق أن مثل هذا الأداء المقلق، ما كان ليقع لو أن الشاعر دقق في شعره أكثر، ونقح لغته أكثر، واختار الأجمل والأوقع من الأفعال والتراكيب والأساليب..

ولكن التكرار في حدّ ذاته ظاهرة حاضرة في الشعر القديم والشعر الحديث فقد جاء في شعر الحارث بن عباد، ومهلهل بن ربيعة. وشطر الحارث بن عباد (قربا مربط النعامة) المكرر أكثر من عشرين مرة في قصيدته اللامية مشهور جداً- (انظر شعراء النصرانية للويس شيخو 271/1) وكذلك كرر مهلهل الشطر القائل: (على أن ليس عدلاً من كليب) في قصيدته الرائية إحدى عشرة مرة – (شعراء النصرانية 169/1-170).

والمعروف أن التكرار يدخل في نطاق وظيفة اللغة التنبيهية، ويعد ذا وظيفة إيقاعية تجعل الشعر صنوا للحياة لما يجمع بينهما من إيقاع متردد. والإيقاع في الحياة سمة من سمات ظواهرها وحقائقها. وهو ماثل في حركة الأرض، وتعاقب الليل والنهار، وتتابع الفصول الأربعة في كل عام و و.. فلماذا لا يوجد في الشعر أيضاً ليصنع منه كينونة حية، ولا سيما إذا استغل استغلالاً حسنا. وقد لجأ إلى التكرار شعراء معاصرون أمثال (السياب) و(أدونيس) و(درويش) فالسياب كرر كلمة (مطر) في قصيدته (أنشودة المطر) مرات عدة. وأدونيس كرر كلمة (حائر) في كتابه "تحولات في أقاليم الليل والنهار" مرات عدة. أما محمود درويش فقد كرر عبارة (أيها المارون بين الكلمات العابرة) في قصيدته (عابرون في كلام عابر) ست مرات، فكانت في نظر الناقد (عبد الله الغذامي) لب النص ونواته، بل هي التي تولد عنها العنوان ذاته – (انظر ثقافة الأسئلة، للغذامي، ص51) فالتكرار إذن ظاهرة هامة في بنية الشعر الأساسية، وهو الشأن الذي حدا بـ (محمد بنيس) ليقول: (وتصاعد التكرير- كما يرمي لوتمان- يقود إلى تصاعد التنوع الدلالي، لا إلى تماثل النص، فكلما تكاثر التشابه تكاثر الاختلاف)- (انظر الشعر العربي الحديث، لبنيس 150/3).

والحق أن للتكرار أنواعاً ثلاثة هي: التكرار المتصل، وتكرار الحصر، والتكرار المتباعد. وقد لجأ الشاعر الخطيب إلى النوع في قصيدتيه. (اطلب العون) و(فاطمة) وكان الغرض منه تمتين العلاقة بين النص والمتلقي، وإلى النوع الثالث أي (المتباعد) كما في قصيدته: (عرضة للحياة) و(أريحا) وكان هدفه إحداث التماثل من جهة، وإحداث التباين ما بين وحدات النص من جهة ثانية وخلاصة القول: إننا أمام مجموعة شعرية جمعت بين الشعر التقليدي والشعر الحديث، وكان توفيق صاحبها في الضرب الأول أكثر منه في الثاني، وأن هواجس صاحبها الكبرى تركزت في ثلاث: هي الوطن والموت والشعر. وقد وقفنا عند ثلاث ظواهر من ظواهر تشكيلها اللغوي ومعمارها الفني هي: الانزياح والتناص والتكرار..

وأخيراً فإننا أمام شاعر حالفه التوفيق مرة، وجانبه الفن واحكام الصنعة مرة أخرى.. ولا غرو في ذلك

فلكل شاعر: روابيه ووهاده وقممه وسفوحه.

❑

▪ **المراجع بحسب ورودها في الدراسة**

- *عرضة الروح، لإبراهيم الخطيب، دمشق 1996.*
- *أسرار البلاغة، للجرجاني، ط دار المعرفة، بيروت 1972.*
- *دراسات في الشعر الأردني الحديث، لسليمان الأزرعي، دمشق 1994*
- *الشعر العربي الحديث، لنعيم اليافي، دمشق ط1986/2*
- *اللغة الفنية، لعدة مؤلفين، تعريب محمد حسن عبد الله، القاهرة 1985.*
- *القرآن الكريم.*
- *في الشعر، لإحساس عباس، بيروت، دار الثقافة ط3 د.ت*
- *شعراء النصرانية للويس شيخو، بيروت، ط1967/3.*
- *ثقافة الأسئلة، لعبد الله الغذامي، الكويت ط2-1993*
- *الشعر العربي الحديث، لمحمد بنيس، المغرب.*

د. عادل الفريجات

❑

قراءات... قراءات... قراءات

سليمان الأزرعي

((الذي قال أخ أولاً))

العمل الإبداعي، بناء غني بالنوافذ التي تطل على كل ما هو مدهش. وليس من السهل على القارئ النظر دفعة واحدة من كل النوافذ، بل من الصعب عليه قراءة ما تختزنه هذه النوافذ من دهشة، والدارس الواعي يدرك تماماً أن عليه اختيار نافذة واحدة أو أكثر حسب قدرته أو حسب موضوع دراسته، حتى يكتشف من خلال هذه النافذة بعض حدود الدهشة والإبداع في العمل الذي يود دراسته.

إن من نافل القول أن الدارس مطالب بالدخول أولاً إلى البناء/ النص واكتشاف عوالمه وتلمس أسراره ومعرفة نوافذه حتى يتمكن بعد ذلك من اختيار نافذة يقرأ من خلالها ما تخبئه من دهشة وإبداع.

فالوقوف خارج البناء/ النص لا يتيح له فتح أية نافذة، إن على الدارس معالجة أشكال البناء/ النص والدخول

إليه وفتح نوافذه ولا يتأتى ذلك إلاّ بالقراءة الواعية الفاهمة من هنا نلمس صعوبة دراسة الأعمال الأدبية لأن على الدارس إعادة صياغة المدهش بلغته بعد فهم أسراره وأرجو أن أكون قد وفقت بالدخول إلى عالم البناء/ النص وأحسنت اختيار النافذة التي سوف أطل منها على مساحة من الدهشة تتيح النافذة رؤيتها.

أتعبني الخيار حين دخلت بناء سليمان الأزرعي، فالنوافذ كثيرة، بل أكثر مما كنت أتوقع، وحقيقة، لم تكن جميعها مشرعة أمامي، كان بعضها محكم الإغلاق وكان لابد من فتحها وبعضها بحاجة إلى جهد إصبع واحدة لتكشف أسرارها وكنت أعلم أن هناك نوافذ قد تخذلني بضبابيّة الدهشة التي تغمرها أو بتآلفها مع الواقع أو سقوطها فيه، لكنني أعلم أيضاً أن هناك نوافذ تسعف وتشفي وتمتع، وأنا مطالب بالبحث عن المدهش سلباً وإيجاباً وإلاّ فما الفائدة من الوقوف أمام المألوف.

قال سليمان الأزرعي يوماً: لقد كنّا نكتب أيام القمع إبداعاً حقيقياً نستخدم فيه كل الأدوات المتاحة وغير المتاحة، واليوم، وبعد عصر الديمقراطية ترانا قد ترهّلنا إبداعاً وتراخت مفاصل أقلامنا، وبدأنا نكتب كلاماً عادياً، فالغريب أننا حين منعنا من الكتابة كتبنا ما نريد وحين وزّعوا علينا الأقلام والدفاتر، لم نحسن الكتابة والتعبير. هذا الكلام مدخلي للحديث عن الكتابة من داخل السجن.

المجموعة القصصية الثانية بعد البابور لسليمان الأزرعي تحمل عنواناً مستعاراً من عناوين إحدى القصص "الذي قال أخ أولاً" وهذه المجموعة كاملة كتبت جميعها داخل السجن في سواقة حيث كان يقيم حينها سليمان، لم تكن إقامته اختيارية بالطبع لكن الكتابة وحدها كانت خياره، وكتب سليمان قصص مجموعته في داخل السجن والغريب أنها لم تكن جميعها عن السجن وعذاباته وآماله المشرقة بل نجد أن سليمان قد اتكأ على ذاكرته التي أسعفته ببعض الصور والحكايا فأخذ يغرف منها ما يريد ويختار الذي آن له أن يعلنه، فقد ازدحمت على باب صمته واخترقت وحدته صور كثيرة لا نعرف منها إلاّ ما أذاعه لنا فهناك عقاب المغربي المنجّم الماكر الذي يستطيع أن يخدع الكبير والصغير ليصبحوا ألعوبة بين يديه وأبو غنيمة المدير الرفيق الذي يدرك تماماً واجبه نحو جيل متسرّع في الحكم والنضال وأيضاً "الحلم" الذي يراود الموظف أينما حل ويطارد سلوكه اليومي علّه يكسر من حدته و"الزمن" الذي لا ترحم عقاربه فيترك الغافلين عنه وهماً، وغيرها من القصص اختارها سليمان من جعبة أيامه، ولنا أن نتساءل هنا لماذا هذه الصور وحدها اختارها سليمان خاصة وأننا لا نستطيع الربط بينها زمنياً فهي تمتد من مرحلة الطفولة المبكّرة -عقاب المغربي- إلى مرحلة الشباب والنضج الفكري -أبو غنيمة- وهي تراوح بين مفاهيم اجتماعية واقتصادية وسياسية لا يربط بينها أيّ رابط سوى أنّها تنتمي إلى دفتر واحد هو أيام سليمان الأزرعي، فهل كان الاختيار عشوائياً أو انتقائياً.؟ وهل أراد أن يبيّن لنفسه أولاً ولنا ثانياً الدرب الطويل الذي سار عليه وأوصله إلى سجن سواقة؟... هل فكر سليمان أن هذه الصور جميعها تصلح لأن تكون مداخل متعدّدة لدرب واحد؟... أم هل قرر في داخله أن يقفل ملف الماضي محتفظاً بصور محدّدة ترسم ملامحه القادمة ومن ثم يتكئ عليها للعبور إلى المستقبل؟ وهل كان قبل ذلك اليوم مشغولاً بحيث لم ينتبه إلى هذه التفاصيل حتى جاءته اليوم مقتحمة صمته وسجنه تشد أذنه وتلومه لعدم الالتفات إليها من قبل، فرضخ لها ومنها حرية الشيوع والانتشار لتعلن عنه قبل أن تعلن عن نفسها... لا أدري بالطبع ماذا كان يدور في خلد سليمان ساعة الكتابة، لكنني أدري جيداً أنه اختار ما اختار حتى يذاع فلم يعد بمقدوره أن

يحتفظ بمثل هذه التفاصيل.

الكتابة من داخل السجن تملك فضاءات أوسع مما نتصور من هنا نجد أنه ليس من شروطها الكتابة عن المعاناة والعذابات وأصوات المعذبين ليلاً ونهاراً، ليس من شروطها الكتابة عن السأم والقرف والغثيان الذي يسكن جدران الزنانين قبل أن يلامس وجدان الجند والحراس... المبدع غير مطالب أبداً بوصف بطولاته وبطولات رفاقه أمام غطرسة الجند ووحل أحذيتهم... إنه إنسان مشروع له أن يتحسس إنسانيته وأن يقف أمام ذاته يداعبها وتداعبه، مسموح له أن يغفو على ساحل قمر معلق بنافذة السجن، مسموح له أن يعود طفلاً ثم يكبر على مهل وبالطريقة التي يراها مناسبة، وقد انتبه سليمان إلى هذه المسموحات جيداً فمارس حقه المشروع وخرج من السجن إلى طفولته الأولى مع عقاب المغربي واستنجد بأبي غنيمة ليساعده في ترتيب أوراقه، هذا الخروج الذي اختاره سليمان ليعلن بدء تشكّله وحالة ولادته الأولى مؤكداً من خلال صور السجن احتفاظه بإنسانيته وعدم التفريط بها أو المساومة عليها، فهو يبكي أمام نفسه من أجل رامي... رامي هذا الذي فقد أمه وهو في السجن فلم يتمالك نفسه فبكى بكاء قاسياً أمام من يرون أن البكاء حالة من حالات الضعف الإنساني... نعم بكى سليمان من أجل رامي ولكن بصمت... في مواجهة نفسه، لم يستطع أن يبكي أمام الرفاق الأشاوس... ولكن بصمت... لكنه بكى، وهذا يكفي لأن نقف في السجن أمام سجين يقف أمام ضعفه (البكاء) بفخر.

إن سليمان السجين/ الكاتب لم يكن بالسجن مناضلاً يسير باتجاه واحد منحازاً إلى استراتيجيته التي قد تلغي أحاسيسه وعواطفه الإنسانية، لقد كان إنساناً يعي دوره النضالي ودوره الإنساني فمداعبته لطفله في قصة "الذي قال أخ أو لاً" وبكاؤه أمام نفسه من أجل رامي واستحضاره الماضي كل ذلك يدل على تمسّك سليمان بما هو مقتنع به حتى وإن أغضب الرفاق. لقد رأيت أن نضاله قد توقف حين دخل بوابة السجن ليصبح في صورة الإنسان أنه يعترف لنا صراحة أن الإنسان قد غفا فترة ليست بالقصيرة في داخله وقد أيقظه بكاء رامي على أمه وبعض الصور المؤذية التي تعرّض لها ياسين وعروة،... لم ير سليمان في ياسين المناضل الشرس الذي يثور ضد الممارسات الخاطئة بل رآه إنساناً تمتهن كرامته وتداس مشاعره، يثق بالضابط فيخونه وتمارس عليه كلّ صنوف الغطرسة والوحشية، لقد رأى ياسين في مواجهة الجند مدافعاً عن إنسانيته، وعندما انهزم ياسين، تراجع سليمان إلى الخلف وأخذ يبحث عن إنسانيته التي ساعده رامي بالتقاطها، لذلك لم يجد عند رامي حين بكى أمه ضعفاً أو تخاذلاً بل وجده إنساناً عظيماً استطاع أن يعبّر عن إنسانيته بطريقة عفوية، لم يستطعها سليمان نفسه، لذلك ابتعد عن الرفاق وأخذ يبكي... أحسّ أنه بحاجة إلى مثل هذا البكاء الذي يعيد له توازنه من الداخل، لقد سكنه النضال فترة طويلة أبعده عن رامي وياسين وعروة ابنه وها هو يعود في مجموعته إلى إنسانيته ليمنحها ما قد سلبها إياه، لقد اختار من شريط ذكرياته صوراً هي بذرة تكوينه الأول وولادته مناضلاً شرساً واختار من الحاضر صوراً هي بذرة تكوينه الثاني بل صحوته، لقد لعب رامي وياسين رفاق السجن دوراً كبيراً في يقظة سليمان ولا أقول تحوّله، صحيح أنه بدأ يفكر بقلبه كثيراً ويحس بعقله أكثر، صحيح أن الصورة الآن عنده مختلفة تماماً عما ألفها وعايشها قبل دخوله إلى السجن، لقد كان يؤمن أن الرجال لا تبكي وأن كل مقاومة مهما كان نوعها هي نضال وثورة في وجه الظالمين... ومع ذلك لا أقول تحوّلاً بل يقظة وعودة إلى الداخل.

ليس أدب السجن= إن صحّ لنا التعبير= جديداً على الساحة الإبداعية، فقد وصلتنا رسائل كثيرة طيّرها أصحابها من خلف القضبان حملت معظمها نداءً واحداً وهو= الحرية=، لكن الأمر مع سليمان مختلف عنها، فالكتابة عنده لا تطلب الحرية ولا تتحدث عنها، إنها كتابة من أجل إعلان الذات، هذه الذات

التي كانت ولفترة طويلة محكومة بـ =نحن= استيقظت فجأة وأخذت تبحث عن صاحبها في الوقت الذي كان هو مستعد لاستقبالها، نعم الكتابة من داخل السجن أعادت لسليمان هويته الإنسانية الحقيقية، ليس معنى هذا أنه لم يكن إنساناً بل كان يسير باتجاه واحد ولا يرى ما حوله إلاّ بما يُشار عليه أن يراه وبالصورة التي رسمت له، أما الآن فهو أكثر شمولية وانعتاقاً، لقد اتسعت عيناه لترى ما يريد فاختار ما أراد من القصص انها نظرة للحياة فيها من الاستجابة لمطالب الحياة اليومية السياسية والاجتماعية والنفسية ما يمنحه الراحة والرضا ولم يكن أول من التجأ إلى ذاته في السجن فناظم حكمت الذي سطّر اسمه في سجل المناضلين لم يبخل على زوجته برسائل غرامية خطّها في السجن إيماناً منه أن السجن مهما ضاق وقلّ أكسجينه فلن يستطيع أن يلغي للسجين السياسي إنسانيته وإذا فعلها فالسجين مهزوم حتماً من هنا لا أرى سليمان مهزوماً في السجن، ذلك لأنه أيقن أن الكتابة من داخل السجن ليس بالضرورة أن تكون هي لغة القهر والعنف أنها أيضاً لغة العناق والسكن في عيني الحبيبة وإلاّ لماذا كان عروة ابنه معه في حكايته الأولى، لقد عاد سليمان أبا يعي تماماً ما عليه إنسانياً نحو من حوله لم يعد يقبل أن يقف أمام أول ورقة ويقرر كما كان يفعل سابقاً بل هو يريد أن يقرأ الأوراق كاملة وفي ملف واحد ثم يستشير وبعدها يقرر.

إن هذه النقلة الإنسانية التي سكنت سليمان الأزرعي أفقدته بعض أدواته الإبداعية التي امتاز بها في مجموعته الأولى- البابور، فعلى حساب الفكرة الإنسانية التي لبسته أغفل أحياناً سير الخط الدرامي في القصة كما حصل عنده في الحلم، أبو غنيمة، رامي، ياسين وغيرها، ففي هذه القصص نجد أن القرار عنده واضح منذ البداية، حتى ربما قبل الشروع بالكتابة لذا فهو يسعى أن يصل إليه بسرعة دون الالتفات إلى الأحداث التي تكوّن بمجموعها لحمة القصة وبناءها لقد رأى أن قصصه جاهزة وما عليه إلاّ تبيضها فقط وهذا ما فعله ومع هذا فقد استعجل أيضاً عند التبييض ليقفز أحياناً عن بعض الأسطر أو القفزات هي من سلب الحديث وربما أدخل فقرات ليس من الضرورة إدخالها كما نلحظ هذا في قصة أبي غنيمة فإن دخول أبي يوسف جاء فجّا لا داعي له.

أظن أن الكاتب لو فكّر بإعادة صياغة القصص بعد خروجه من السجن لانتبه إلى ما تقوله، ولكنه ربما رأى أن ما كتبه هناك يحمل صفة القدسية التي يجب أن لا يتدخل هو نفسه بها.

لقد كان سليمان الأزرعي البطل الوحيد في جميع قصصه في هذه المجموعة وربما يحق له ذلك طالما قد وجد نفسه بصورة جديدة لم يألفها من قبل فأعلن عنها بإصرار وفرح ورضا ومع انشغاله بذاته لم ينس صانعيه رامي، ياسين، عقاب لقد ركّز على الذات ليعلن انتصاره عليها، كان سعيداً بها وسعيداً ببكائه وضعفه، كان ذاتياً من أجل الخروج من الذات لا للدخول إليها، لقد خرج سليمان من سجن الذات عند الكتابة قبل أن يسمع بقرار العفو والخروج من سواقة.

حسن ناجي- إربد

❑

دمي
يزهر في راحتك

إن التجربة الأدبية بأبعادها الفنية، والتقنية، والنظرات الجمالية إليها، تتجسد بشكل أو بآخر في الرؤيا الشمولية للكاتب إلى الواقع في محاولة للكشف عن ظواهره، واتخاذ المواقف المناسبة من أجل فهم مسارات الحياة البشرية، من حيث حركتها المطلقة والمستمرة، بصورة أكثر عمقاً ووعياً، لتحديد الارتباط الوثيق القائم في علاقاتها الجوهرية انسجاماً مع المبادئ والقيم التي يحلم بها الكاتب عند كتابة نصه- وأقصد الغائية الإبداعية للكاتب- لأن "نظرة الأديب العامة إلى العالم المتكون عبر سيرورة الممارسة الحياتية في ظروف اجتماعية تاريخية ملموسة هي التي تضفي على تصوراته وملاحظاته التحديد النوعي والمنهجية"(1) على اعتبار أن المنطلق في ذلك محكوم بمسائل عديدة منها التخطيط المسبق للعمل الأدبي الذي يظهر على شكل أفكار مترابطة متماسكة فيما بينها تكون في مجملها الرؤيا الشمولية لدى الكاتب في تعامله مع الواقع هنا فقط تظهر الواقعية الجديدة بثوبها البهي في قمة تجلياتها الفكرية لمفهوم الالتزام في الأدب الذي "نستشف من ورائه فلسفة الكاتب ورسالته التي يبثها فيما يكتب أو حتى مجرد وجود تطور روحي يمكن تتبعه"(2) وبمعنى آخر الالتزام الذي ينبع من الداخل وليس من الخارج وعلى هذا فإننا"لا نطالب بوجود نظرية فلسفية، كما هو الحال عند سارتر أو كامو أو جابرييل مارسيل فهذا غير ضروري"(3) كي لا يقع الأديب في دوامة الالزام المذهبي أو الأيديولوجي، والكاتبة القصاصة سلوى الرفاعي استطاعت بحق أن تمتلك في مجموعتها القصصية "دمي يزهر في راحتك" زمام الرؤيا الشمولية للواقع بكل تجلياته الاجتماعية والحضارية والأخلاقية لما في هذا الواقع من ظلم اجتماعي، وقهر حضاري، واستبداد أخلاقي، يُمارس على المرأة، فوقفت موقفاً تقدّمياً تدافع به عن عقيدتها في حق الوجود الإنساني للمرأة باعتبارها جزءاً أساسياً من هذا الوجود وليس تبعّياً بطريقة فنية ربطت فيها إشكالية العلائق المتنوعة بين العقيدة والطريقة الفنية التي اختارتها في مجموعتها "حيث تعتبر مشكلة تناسب العقيدة والطريقة الفنية واحدة من المسائل الجوهرية التي تظهر عند معالجة المنطلقات الفكرية للإبداع الفني"(4).

تضم المجموعة أربع عشرة قصة تحت عناوين عديدة، تدور حول محور واحد هو: المرأة المسحوقة في مجتمع يتسلّم فيه الرجل تاج السيادة باستلاب المرأة من قيمها الإنسانية، وعلى الرغم من ذلك فإن المرأة لا ترضخ لواقعها إذ تعلن ثورتها الجذرية عليه، هادفة من وراء ذلك إلى تغييره تغيراً جذرياً لتسمو به نحو مبادئ العدل الاجتماعي والحضاري والأخلاقي بانزياح الغشاوة السوداء عن شفتيه والتي امتدت عليهما -كأخطبوط- مانعة عنهما ابتسامة الحب المنشود والاحترام والتقدير للمرأة، وقد بدا ذلك جليّاً في

قصتها "غشاوة" حين أعلنت صرخة مدّوية، أرادت منها استجلاء جوهر الوجود الإنساني وقيمه الحقيقية، فصرخت متمردة "إن لم أستطع أن أكون سيدة موتي فلأكن سيدة شقائي، سيدة سعادتي، سيدة انعتاقي، سيدة أي شيء يخصّني ككائن يتنفس، يرى، يلاحظ الأشياء، يحس بالصقيع، يلمس هذا الموت الأبيض بسبابته"(5) والسؤال المطروح في هذا المجال بقوة هل الموت أبيض، وهل يمكن للإنسان أن يرى الموت بعينيه ليحدد لونه ولماذا تريد ملامسته بسبابتها؟

لاشك أن الكاتبة أرادت أن تضعنا أمام إشكالية ذات معادلة صعبة هي إشكالية التداخل بين الحواس "اللمس والبصر" لتحدث فينا صدمة كبيرة بهذا التشكيل الفني للحواس حيث وضعتنا أمام قضية مهمة هي قضية الإدراك بهدف الدخول إلى الواقع لمحاولة تحليله وبالتالي فهمه لأن "الإدراك يضع القارئ شيئاً فشيئاً في قلب الحدث الذي يسعى الكاتب في تصويره، عينه لا تغمض ولكنها أيضاً لا تنسرح، إنما هي تركز وتنتقي وتسعفها في الوقت نفسه حواس الأخرى"(6) على حد قول جبرا.

إن الواقع-كما تراه الكاتبة- يبعث المرارة في النفوس والغصة في الصدور، فالموت والمرأة عندها وجهان لشيء واحد هو الصفاء والنقاء والطهارة، للتخلص من دنس العادات والتقاليد المتخلّفة فأيّة مساواة، وأيّة علاقة تربطان بين المرأة وبين الموت.

تبدو تلك العلاقة متجلّية في "بقايا أحلام بيضاء" فالكاتبة تذكّرنا بيوم ولادتها، حين ولدتها أمها في ليلة ثلجية، والثلج-كما هو معروف- أبيض لذلك جاءت رؤيتها بيضاء للموت، هنا فقط ندرك جوهر جدلية المساواة بين الولادة وبين الموت، كلاهما بداية لحياة جديدة فالحلم مازال يراودها لملامسة الموت بسبابتها آملة أن يحدث الامتزاج بين البياضين، بياض الموت وبياض الثلج، ربما تنبعث الولادة من رحم الموت في إعلان جوهر الوجود الإنساني وقيمه الحقيقية، تكون نتيجة هذا الامتزاج وضع المرأة في مكانها الطبيعي جنباً إلى جنب مع الرجل في مواجهة تحديات العصر على كافة الصعد والمستويات من ناحية، ومن ناحية أخرى تشكيل الإحساس المتبادل في تكوين النظرة الموحدة للوجود الإنساني بحيث يصبح الجزآن كلاً واحداً تربط بينهما علاقات حضارية اجتماعية أخلاقية متبادلة كسمفونية ذات إيقاعات منسجمة ومتناسقة لكن سرعان ما تحدث الصدمة بإجهاض الحلم قبل ولادته في المفتاح3 من المفتاح الخطأ بعد أن جرّبت مفتاحين قبله لتكتشف في النهاية بأن القفل مكسور، فاعتراها القلق والشعور بالغربة والقرف والغثيان والرغبة بالتقيؤ في مفتاح1 الأمر الذي أدى بها إلى أن تكون وجودية في سلوكها بكلّ ما تحمل الكلمة من معنى، فأعلنت جرأة صريحة، رغم الشعور بالانهزام الداخلي الذي حاق بها فسيطر عليها الشعور بالعبث واللامبالاة في مفتاح2 حيث بدت سلبية للقارئ إلاّ أنها كانت تهدف من وراء سلوكها ذاك إلى تحقيق حلمها المرتقب في "بعث حضارة العرب زاهية مشرقة يتحقق من خلالها وجود الأمة وجوداً فعلياً حقيقياً وفاعلاً"(7) باعتبار أن المرأة مطالبة بالمشاركة في كافة ميادين الحياة المتنوعة ومنها السياسية والثقافية جنباً إلى جنب مع الرجل-كما أسلفنا- ككائن إنساني له وجوده وقيمته في هذه الحياة، ويظهر ذلك جليّاً من خلال شخصية "أمينة" في"عطر مشاغب" فأمينة نموذج المرأة الواعية والمثقفة، تدرك كلّ ما يدور حولها من أحداث، فهي صاحبة هدف في الحياة، ومتكلمة تهتم بشؤون الحياة السياسية على مرأى من دهشة الآخرين بها، وكأنّ المرأة لا علاقة لها بما يدور حولها ولا يحق لها الدخول إلى عالم السياسة والفكر-حسب ظنّهم- فشكّلت أمينة من وجهة نظر الكاتبة ناقدةً حقيقيةً تطلّ منها المرأة على المعاني الإنسانية السامية والقيم الحضارية الراقية استناداً إلى مفهومي العدل الاجتماعية والحرية الفكرية للتخلص

من رواسب الظلم والجهل على حدٍّ سواء للمشاركة في معركة أكثر أهمية هي معركة بناء الوطن وإثبات هويته الحضارية المستقلة بالانتقال به من حال البداوة بمفاهيمها العشائرية والقبلية والإقطاعية إلى حال المدنية المنفتحة على الحضارة، بنفي تلك المفاهيم والاستعاضة عنها "بموضوعات مشتركة كالوعي القومي، وتحقيق الحرية الوطنية الكاملة، والبعد عن الطبقية، وجعل التحرك جماهيرياً هدفه تحقيق المجتمع التقدمي عن طريق الإصلاحات الاجتماعية والاقتصادية"(8) وصولاً إلى تحقيق الوحدة العربية الشاملة، وتحرير ما تبقى من الأراضي المغتصبة، ولا يمكن أن يتم ذلك ويتحقق إلاّ عن طريق الانسجام الكامل المتكامل بين الرجل والمرأة وإعادة تبادل الثقة المفقودة بينهما لمواجهة العادات والتقاليد المتردية وقد أوضحت ذلك لنا في قصتها "القطارات تسافر في المغيب" بقولها: "حين نلتقي كنا نثرثر كثيراً، نتكلم بالسياسة، بالثورة، بأحلامنا الكبرى بمشاكل أصدقائنا، إلاّ حبّنا، فنتجنب الحديث عنه نرجئ ذلك للرسائل ونبحث عنه في أغاني مارسيل وفيروز"(9).

تؤكد الكاتبة-إذن- من جديد، بأن للمرأة الحق كلّ الحق في التكلم بالسياسة وبالثورة وبمشاكل الأصدقاء أيضاً، كما أن لها الحق كذلك في أن تسعى إلى تحقيق أحلامها الكبرى مناصفة مع من تحب، هذه الأحلام تحرير الجولان وفلسطين وجنوب لبنان من براثن العدو الصهيوني، وعودة هذه الأراضي إلى جسد الأمة العربية، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية البحث عن جدلية الحب المنشود في أغاني مارسيل وفيروز "لمحاربة الآفات الاجتماعية والفكرية ووعي التناقضات الحادة والمشكلات المعقّدة التي تجتاح الوطن وتهدده بالتفسخ والضعف والانحلال ثم التصدي لها بعزم وطموح وثقة بالنفس وتفاؤل بالمستقبل وإيمان بكفاح الشعوب وقدرتها على تحقيق مطامحها العظيمة وأهدافها الإنسانية العادلة"(10) ومثل هذا الواقع لا يمكن أن يتم ويتحقق-أيضاً- إلاّ من خلال انسجام المرأة مع الواقع الذي تحلم به الكاتبة "كإنسانة حيّة تعاني كغيرها من الناس مشكلة الحياة والوجود، تجوع وتشبع، تصلي وتكفر، تطمئن للحياة وتقلق للموت، تدمع فوق سرير فتبتسم لها براءة من في السرير"(11) بعيداً عن النظرة الجنسية المادية التي تحرك غرائز النفس اشتهاءً لجسد المرأة ومفاتنها، والتي تستبيح أنوثتها على أنها "نبيذية الفم، جائعة الشفتين، مشنّجة العروق، سعيرية النهدين، ملتهبة المفاصل، جحيمية البدن، إن لبست تذيب تحرّقاً إلى عريها، وإن تعطّرت فلكي تشحن الفضاء برائحة الغريزة، لا يرتاح لها سرير، ولا يخشع من صخبها ليل، ولا يهجع من وهجها عصب، فهي تعمل أبداً، وعملها منحصر دائماً في أن تثير أو تثار، تحرق أو تحترق، تَشتهي أو تُشتهى، تمضغ أو تمضغ"(12).

بناءً على ما تقدّم فإن اعتماد الكاتبة آلية الكشف عن مادية المرأة في مجموعتها بطريقة فنية لا يقلل من أهمية إبداعها الفني، بل العكس تماماً، لأن الكاتبة أرادت من هذا الكشف أن تبرز القيمة الجمالية الروحية للمرأة أولاً، وأن تغني الأدب بقيم جمالية جديدة تفسح المجال أمام الانفتاح على التطور الفكري والثقافي للمجتمع-ثانياً- وصولاً إلى أدب يحمل رؤيا شمولية تخلق حالة من الوعي الاجتماعي للقيم الإنسانية النبيلة بالنظر إلى المرأة كروح للابتكار والإبداع، وليس مادة للإغراء والتلذذ وقد أوضحت لنا رؤيتها هذه في قصتها الأخيرة من المجموعة "تفاح" التي جاءت على شكل حكاية شعبية خرافية، حينما عبّرت عن ديالكتيك الحركة المطلقة والمستمرة في استمرار الوجود بالعلاقة الخفيّة التي تربط بين الرجل والمرأة ككيان واحد متكامل لا يمكن فصله عن بعضه بعضاً وقد مثله الصياد الماهر وزوجته التي تحوّلت إلى شجرة تفاح كنتيجةٍ لعدم وقوعها في الخطيئة، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية نبذ العادات والآفات الاجتماعية المرضية والتي يمثلها الساحر الذي حوّل زوج الصياد إلى شجرة تفاح لأنها رفضت مطاوعته

على بيع جسدها له، ومن ناحية ثالثة إظهار جوهر الحركة المطلقة الكامنة في عملية التحول نفسها بغية تعلم الخير والعطاء والجود من الطبيعة التي فطرت على الخير أساساً، بتحول التفاحة إلى امرأة، والمرأة إلى تفاح، وتحول الرجل إلى حصان كلما صهل نبتت تفاحة جديدة، تتحول إلى امرأة تلد حصاناً جديداً يصهل.. وهكذا إلى ما لا نهاية. والسبب في ذلك اهتمام الرجل بها وعنايته المستمرة لها، وقد جاء في القصة "أحس أن هذه الشجرة ترمقه بحنان. وأنها تناديه وتناغيه، وهي رقيقة مثل حبيبته لكنها ذابلة وحزينة. رأف بحالها وراح يملأ لها الماء القراح من بئر بعيد. يرويها ويحنو عليها"(13). عندها فقط ستجد المرأة قيمتها الإنسانية السامية التي طالما حلمت بها، ولن يكون ذلك إلا بهروب الساحر حاملاً حذاءه رمز الدنس والعار بعيداً عن قدسّية العلاقة الجدلية لحركة العطاء والخير. والحب المنشود، باستشراف المستقبل الذي يدعو إلى التفاؤل في مشاركة فعّالة للمرأة في هذا الوجود كي يزهر دمها في راحة من تحب، فيشم من رائحة دمها النقاء، ويرى من لونه الصفاء.

❑

■ المراجع:

(1) "ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب" خرابتشينكو ص10 ترجمة نوفل نيوف- عاطف أبو جمرة.

(2) "التيارات المعاصرة في النقد الأدبي" د. بدوي طبانة ص25.

(3) "المرجع نفسه" ص25.

(4) "ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب" خرابتشينكو ص49 ترجمة نوفل نيوف- عاطف أبو جمرة.

(5) "المجموعة القصصية" ص127.

(6) "الرحلة الثامنة" جبرا إبراهيم جبرا ص66.

(7) "الالتزام في الشعر العربي" د. أحمد أبو حاقة ص401.

(8) "المرجع نفسه" ص333

(9) "المجموعة القصصية" ص82.

(10) "الالتزام في الشعر العربي" د. أحمد أبو حاقة ص331

(11) "التيارات المعاصرة في النقد الأدبي" د. بدوي طبانة ص172 من حديث للأستاذ نديم نعمة حول شعر نزار قباني منشور في مجلة "آداب" البيروتية (فبراير سنة 1957)

(12) "المرجع نفسه" ص172.

(13) "المجموعة القصصية" ص140

محمد خليل معتوق.

❑

قراءات... قراءات... قراءات

الديوان القادم بعد الموت

تأملات في (نصوص

(1)

ما إن يعلن عن صدور ديوان جديد للشاعر (عبد الوهاب البياتي) أو كتاب عنه حتى أشغل بترقب نسخة منه تأتي إلي مضمخة بروعة ود البياتي لأصدقائه ومحبيه. ولم يكن المبدع النبيل ليتركني إلى الانتظار طويلاً فسرعان ما يشرق ذلك الكتاب أو الديوان في بريدي الذي ما انقطع مدده الإنساني والإبداعي بيني والشاعر الكبير، منذ ذهبت إلى مجلسه في (الفينيق) بعمان قبل أربعة أعوام من مغادرته المنافي الدنيوية إلى عالم الطمأنينة الأبدي.

وكنت سمعت بصدور ديوانه الأخير (نصوص شرقية) في المساء الحزين ذاته الذي نعته فيه وكالات الأنباء، وهو ما أبكاني بحرقة مختنقة الأنفاس مثل كل من عرف البياتي والتقاه، وامتلأت حواسه بدفق الحيوية في ذائقته وذاكرته وثقافته النافذة عمقاً في الأشياء والمواقف.

رحت، وفي خلال لحظات التلقي المنكسرة للخبر، وبين الدمعة والذكرى والأسى المشبوب بالفجيعة استجمع أشلاء وقائع (بياتية) خاصة أواسي الشعر بها، وهو يفتقد ذلك الوجود الإنساني الخصب الذي أشعل فيه البياتي حرائقه واحتراقاته. بالحضور المشاكس، أو بالحضور المباعد، أو بالحضور المتمرد على كينونة جسدية تغضنت ملامحها بأخاديد الرحلة المصيرية التي أوكلت الشاعر إلى المنفى بأشكاله الممتدة من الذات إلى ما حولها، لتصبح غربته زاده ودخانه الذي يشربه، وصوته الذي يغالبه السعال، وهو يواصل حكايته المكتنزة بالأسئلة وإجاباتها، في الوقت المستلب من زحام الوقائع وهي تكتب تواريخها في أصابع الشاعر وعيونه

وإذ كنت منشغلاً بذلك كله، يصلني وبعد يومين فقط من وفاة البياتي الكبير ديوانه الجديد (نصوص شرقية) الذي ما كنت أنتظره في زحمة الوجع والافتقاد اللذين خلفهما لنا موته. وكانت لحظة متدافعة الأحاسيس، فيها الدهشة التي تدر دموع العين، وفيها الامتنان لشاعر كبير لا ينسى محبيه. وفيها إمساك بلحظة خاصة من اللقاء معه، وأنا أقرأ إهداءه المؤرخ في 1999/7/25م الذي كان نبض الحياة طازجاً فيه، حد أني شممت فوق حروفه أنفاس البياتي ودخان سيجارته.

(2)

تقف أمامي أسئلة ظلت تكمن كالملح في العيون من مثل

–هل أستطيع –ومثلي من وصله الديوان بعد موت البياتي –قراءته خارج واقعة افتقاد شاعره، فأقف عند الضفة البعيدة فيه عن فكرة الموت التي تدلت ثماراً بثياب الحداد، أراها كلما أمسكت بهذا الديوان؟

–وهل ستكون القراءة بالاطمئنان الشعوري ذاته الذي ينتظره القارئ، لو أن البياتي ما زال حياً معنا، يقرأ ما نكتب عنه، فيفرح أو يعترض أو يسخر أو يصمت حيادا أو إعجاباً؟

–ألا تمسك فكرة إن البياتي غادرنا بعيداً بقراءتنا، لتصبح مثل حجر معلق على رأس تأملاتنا، يهوى بيقينه الحدث، في كل مرة نقلب فيها الديوان، فتمر عيوننا على ما كتبه البياتي من إهداء، وعلى تاريخه الذي سابق زمانية الموت كي يصل إلينا، فلم يفلح في ذلك؟

حصل –ويحصل كثيراً– أن نقرأ شعر الشاعر– بعد موته الجسدي، نشتري ديواناً له أو نستعيره، تدلف بنا إلى ذلك واقعة الموت ذاتها، أو ما تثيره الأخبار والدراسات واللقاءات المستعادة مع الشاعر الراحل وعنه، أو ما ينتابنا من فضول إنساني مباغت للتعرف جيداً على هذا الذي أصبح (ضميراً) غائباً. أو قد يكون –قبل ذلك كله– الخوف الراقد في أعماقنا من غول الموت، وهو ينهش الوجود والموجودات والبشر من حولنا، مؤجلاً لحظتنا الخاصة للقائه.

إن ذهاب شخصية مبدعة عن عالمنا يعيدنا إلى استحضار وجودها من خلال تمثل ما كان لها معنا من تقولات وأفعال ومنجز يشار به إليها. وذلك محض مشروع إنساني لإحياء جذوة وجود يخاطبنا نحن الأحياء، فنبعث الروح في المعنوي –بعد الانطفاء الجسدي للمبدع– ليحيا زمناً إضافياً نؤجل من خلاله الإحساس بالغياب، ولو مؤقتاً، وإلى حين أن تطغى السمة التي قيل إن اسم الإنسان مشتق منها: النسيان.

إن ما وقع لي مع ديوان البياتي (نصوص شرقية) كان مجانباً لذلك كله. فموت شاعره لم يكن لحظة الانشغال المؤقت بقراءته، إذ أنا أساساً لم أنقطع –في خلال السنوات الأخيرة عن قراءة البياتي وتأمل مسارات تجربته والحديث معه عنها. حتى بدا لي ذلك –في أوقات– ممارسة أنانية، تريد استباق حركية الزمن الجسدي للشاعر، وهي تسير باتجاه مغاير لطموحي في الحصول على أكبر قدر متاح من ذلك المكنون الإبداعي والفكري له. وقد أفشلت مسارعة الموت لاحتواء البياتي وعداً كنت قطعته له، أن أنجز كتاباً عنه، أضمنه ذلك اللقاء المطول الذي امتد لأكثر من ساعتين معه، والكتابات التي نشرتها عن شاعريته هنا وهناك، وكنت أبعث نسخاً منها إليه، قال بعض الأصدقاء، ممن كان يجالسه في الأردن وسوريا إنها أعجبته وفرح بها، وهو لم يظهر ذلك أمامي، إذ لم يكن من طبع البياتي أن يتكلم في أمر ما يكتب عنه بحضور من كتبه. ولعلها واحدة من سمات حياء غير معلن كان البياتي الكبير عليه.

(3)

رحل البياتي عن عالمنا، ولكنه في البريد الذي بيننا كان يعيش عمراً مضافاً– ويتنفس حضوراً ممتلئاً بمودة طيبة وصلت إلى مستقرها متأخرة.

كان في المساحة الزمانية والمكانية التي تفصل بيننا حيا بوجوده وبمحبته وبإصراره على إهداء ديوانه لي ومن هنا فإني أسمح لنفسي أن أعد الأيام التي قطعها الديوان، بعد رحيل صاحبه أفق حياة خصبة تواصل فيها حضور بهي للبياتي في مشاعري ومفكرة أيامي.

وأنا لا أتحدث هنا عن خلود مشرأب القامة لشاعر مثل البياتي، يصنعه له جسد إبداعي لا يفنى، فتلك

بداهة قول لا ينكرها إلا أولئك الذين يغطون بمنخل خيبتهم التألق الرائع للأشياء وهي تتجلى بقيم الوجود الإنساني وروعته ساطعة مع كل يوم للإبداع والمبدعين. ولكني أقف منشداً إلى لحظة مفارقة مثيرة في أن يموت الشاعر، ويصلني ديوانه بنبض تاريخية لاحقة لذلك، حتى ليبدو أمر تصديق خبر موته أضعف حجة -لحظة الاشتجار الروحي لفقدانه- من الدليل المادي الذي بين يدي.

كان البياتي إذن – في المدة الزمنية التي شغلتني – يعيش عمره ويحترف علاقات دنوية، ويتداول قيمه الخاصة، من مثل يقينه في إن هذا الديوان سيصلني، وسأقرؤه وأبعث له رسالة شكر كما عهد ذلك مني – وسينتظره، وليس ذلك من سوء الظن بل رغبة يعرفها كل من عرف البياتي – أن أكتب عن الديوان، وأن يصله ذلك منشوراً، ليحتفظ به، وكأنها المرة الأولى التي يكتب فيها أحد عن شعره. وهي سمة أخرى في البياتي الكبير، تبدو وكأنها نزعة فيه أن يبقى شاغلاً الأقلام ومالئاً الصفحات.

وتثار أسئلة أخرى، ظلت هي أيضاً تكمن كالملح في العيون:

- فهل أراد البياتي أن يؤكد لي تلك الحقيقة التي أعرفها، في أن الفناء الجسدي لا يمس المبدعين الكبار، فأوكل إلى ديوانه الأخير أن يصدح بذلك، وهو يجيء مفعماً بأنفاس الحياة واشراقاتها، لينسخ واقعة موت صاحبه من ذاكرتي.؟
- هل سيوثقني هذا الديوان إلى لحظة الإبداع الخالدة في شخصية البياتي، فيعتقني من أسر لحظة الموت، أم سيجمع اللحظتين في ذاكرتي لأستعيد خبر موت البياتي، عند كل معاودة لقراءة هذا الديوان؟

اليوم، وبعد انفصال عام كامل على رحيل البياتي، أقف والديوان معي، مغادراً أسئلتي تلك، لأتمسك بيقين إن البياتي حي في ديوانه (نصوص شرقية) وهو ما يمنحني اطمئناناً لقراءته بين يدي إبداعه.

(4)

(نصوص شرقية عنوان يثير التساؤل عن ماهية هذه التسمية وتعالقاتها مع المحتوى فهي (نصوص) وذاك تحديد اصطلاحي في التداول النقدي المعاصر، يستوعب مجمل الأنواع والصياغات المشكلة للأدب، ليمسي مفهوم (النص) الأفق المفتوح للتعامل مع الإبداع بمرونة تكسر الضيق الدلالي لهوية ذلك الإبداع وأجناسيته، وهذا ما عليه الديوان، حين لم يقف عند شكل معين من التناول الشعري، فضم إليه قصيدة الشطرين والقصيدة الحرة والخاطرة المنثورة ذات السمة السردية، وهي تقف على قدمين من الذكرى المستفيضة وكان الجامع لذلك كله هو الكون الشعري بتفجراته اللغوية، وبالجرأة في استحضار ما اختزنته الذاكرة اليقظة للبياتي، وهو يقتنص من المتميز الراقد في أعماقه. إنها (نصوص) أعلنت عن فيض محتواها إلى ما هو خارج القصيدة شكلاً، لتجئ تشظيات مختلفة لذات الشاعر، جمعتها آصرة الانشداد إلى بوح الذكرى.

وهي (شرقية) أي إنها تقف لتستحضر مناخاتها الخاصة وفضاءات إنتاجها مما هو في العمق من تجربة البياتي، وما يكتنه وعيه من اهتمامات، أسفرت عن وجودها كثيراً في دواوينه السابقة. إنها رموز وأسماء وأماكن أتقن البياتي محبتها واحترف استنطاق محمولها الروحي في قصائد كثيرة، وهو يستعيدها هنا ليرسم بها جغرافية المكان وتشكلاته الدلالية العابقة بالسحري والمتخيل أو بالواقعي النادر الذي يستفز خمود الذاكرة ويعيدها إلى صوبتها الأولى.

لقد عاد البياتي من رحلته الأخيرة مع الشعر في هذا الديوان، لا ليحكي لنا ما لم يقله سابقاً، بل ليكشف

عن كثير مما خبأه من رحلات سندبادية سابقه له، إنها استعادة لكسر من الحنين والشوق ألقت بنفسها بعيداً في ذاكرة الشاعر، وها هو يقلب كنوز أيامه الماضية، فينفض الغبار عن أشياء بسيطة ولكنها مستفزة، مباشرة ولكنها تفضي إلى تأول شعوري مثير، صغيرة بحجم تشكلها اللفظي أو بمسافة حركيتها الزمانية ولكنها صيرورة من العمق التعبيري المتوهج بعلائق ذات الشاعر وفضاءاته المكانية والعاطفية. وهكذا راحت (النصوص الشرقية) تترى مشكلة من حركية عابقة في المكان الذي مر به البياتي وهو يقطع فيافي القصيدة: (مكة، دمشق، بغداد، حوران، تدمر، بخارى) أو من فاعلية الرصيد الزماني للشاعر وهو يكسر –كما عهدنا بالبياتي– اللحظة الراهنة لتنساح أزمنة متشابكة، تفضي بنا إلى اللامحدود منها أو المختزن زمانية مطلقة.

كما تتجلى الفاعلية الحيوية في نصوص الديوان وهي تتكثف في حوار الشاعر مع شخصيات ورموز مشرقية ذات صيت ذائع: (أبو تمام، المتنبي، أبو العلاء المعري، حافظ الشيرازي) وسواها من الشخصيات.

وكان للمرأة (الشرقية) حضورها في الديوان، وهي تمشي على مياه زمانية، تتفجر تحت قدميها بالحسي والغرائبي، والذكرى التي تخص البياتي، حين يتدله في محاريب جمالها، أو حين يتمرد على سطوتها:

كان يراقبني ويراقبها

ويعلمها

كيف بمكر الأنثى

تسلب مني قوة روحي

وينابيع النار

لكن الأقدار

سخرت من شيطان الشعر

ومنها

فأنا أقوى منه

ومنها

(أوراق بغدادية مجهولة، ص27).

وما يغلب على صورة المرأة في هذا الديوان أنها ليست ذلك الوجود المطلق الذي اختزنه شعر البياتي، وجوداً مرمزاً له بأسماء متعددة، انتهت به إلى (عائشة) مرتكز الحيوية الأنوثية عنده. إنها هنا امرأة من دم ولحم وبساطة وعنفوان في الرغبة والاشتهاء، تسفر عن استجاباتها أو رفضها للشاعر أو سواه من دون موارية أو زيف:

كانت تضحك

تبكي

تتوسل أن أسقيها من خمري

(أوراق بغدادية مجهولة ص26).

إنها امرأة (شرقية) متلفعة بتكوين إنساني تنهض به قيم مجتمعها الشرقي وعلاقاته:

كانت تسكن في حي شعبي من بغداد

ولا تعرف إلا

فتح الساقين وأكل التين

(أوراق بغدادية مجهولة ص27/26)

(5)

ما يثير الافتتان التأويلي في هذا الديوان حقاً هو هيمنة (الدال) العددي وما يفصح عنه من (مدلول) في تشكلاته وسياقاته التعبيرية. فالديوان (ستة) نصوص. توزعتها تقسيمات داخلية اعتمد فيها العدد أساساً للعنونة في كل جزء أو (نص) منها. وبذلك يصبح عدد نصوص الديوان ما مجموعه (سبعين) نصاً. ولعل هذا الرقم يحيلنا إلى حالة من التعالق بينه وبين عمر البياتي الذي كان قد وصل هذا الرقم أو تجاوزه قليلاً:

خبز جسدها

ونبيذ دمها

جعلني أقاوم الموت

سبعين عاما

(نصوص شرقية ص83)

وحين نتوقف عند النص المركزي الذي أخذ الديوان عنوانه منه (نصوص شرقية) والبالغ سبعاً وخمسين صفحة من صفحات الديوان المائة والثلاث صفحات أي ما يوازي نصف الديوان كاملاً –وتتمسك باللعبة التأويلية ذاتها حين نجده مكوناً من (خمسين نصاً) فسيتاح لنا أن نستذكر عمر التجربة الشعرية للبياتي التي بلغت الرقم ذاته منذ صدور ديوانه الأول (ملائكة وشياطين) عام 1950.

وسنجد أن تداولية العدد في ثنايا نصوص الديوان واضحة السمة، حتى ليمكن القول إن الغالب على نصوصه حركتها في بعد عددي تمسكت بقيمه الدلالية وتمثلت فاعليته في تجسيد الرؤية. فحين يجيء النص محاوراً المطلق من الأفكار، فإنه يستحضر فاعلية عددية تتجاوز المألوف في العد:

(أكثر من عدد النجوم ص61)

(تضئ ما فاق العد ص16)

أو تحيل نفسها إلى زمانية متسعة تعد بالمئات:

(رحلت منذ مئات السنين ص75)

(منذ مئات السنوات، وأنا أحاول

–دون جدوى–

الوصول إلى مزارك المقدس ص75)

(بعد أربعمائة سنة /بحثت عن العطار/ فلم أجد إلا حفيداً له ص79)

(بعد أربعمائة سنة أخرى مرت /عثرت على القصيدة عند وراق8)

ولكنها تتوقف في تناول التجربة الذاتية للشاعر عند حساب العقود من السنين:

(كان قد مضى على موتها أكثر من ثلاثين عاماً ص51)

(وسألته /أين رأيتك قبل عشرين عاماً ص66)

(أقاوم الموت سبعين سنة ص83)

(مرت ستون ربيعاً وشتاء وصيفاً وخريفا ص92)

لينتهي الأمر العددي وهو يعبر عن المباشر من الوقائع والأفكار إلى أرقام أحادية بسيطة:

(كان يحتضر منذ أسبوع ص81)

(فأذن لي الخيام هذه المرة

أن أقضي ليلتين في مرصده الفلكي ص88)

(أهدتني إحدى جواريه /ثلاث وردات ص88)

(قالت كم عمرك؟ أجبت خمسة عشر عاماً ص94)

ما الذي تعنيه هذه التداولية للعدد في الديوان.؟

ربما هي إحساس مفرط في أعماق الشاعر اللاواعية بالهيمنة الزمنية ويدها العليا وهي تحرك زمانيته وسني عمره إلى لحظة الغياب، فشكل من التداول الحسابي للعدد (معادلا موضوعياً) يستوعب حس الفاعلية الزمانية في نصوصه هذه. أو أن الشاعر في مسافات تأمله للذكرى وإنشداده إلى حميمية استعادتها، بحث عن شيء يضبط فيه إيقاعها، لا سيما حين يحركها في المطلق من الزمان، فوجد في البعد العددي ما يمنحه فرصة الإمساك بها في ثنايا الانشغال التعبيري.

نشير أخيراً ونحن نتناول السمة العددية في الديوان -بوصفها رقماً لتاريخية محددة – إلى مجيء جميع قصائده مؤرخة سوى النص الأخير (ليل المعنى) الذي تركه الشاعر لزمانية مفتوحة وكأنه أراد له أن يعيش في فضاء المطلق بعد رحيله.

مارس البياتي في هذا الديوان حالة من التهشيم للنص الواحد، فقام بنثره بين نصوص أخرى. وكان ذلك واضحاً في النص المركزي (نصوص شرقية) فقد أورد بعض ذكرياته الخاصة على شكل لقطات ضمنها المقاطع: (32–42–44) وكذلك فعل مع قصيدة من شعر الشطرين فوزعها على المقاطع (43–47–48–50) ولعل الشاعر في عمله هذا كان لا يريد للنص أن يقول ما عنده مرة واحدة بل أن يقوله لمرات متلاحقة وفي أوقات قراءة مختلفة، ليستعيد اكتنازه الدلالي مرة بعد أخرى. ولأنها رحلة عمر، واستعادة لما استيقظ من كنوز الذاكرة ودفائنها، فقد كان من المنطقي إلا تطول حالة التأمل فتقع المناورة والجدل، بل تكتفي بلذة استحضار كسر الذكرى وما فيها من دفء يطرد به الشاعر برد الشيخوخة الذي أدرك أنه آخذ في السريان بين أيامه:

ما بين الوردة والسكين

روحي قطرة ضوء تخبو

وأنا أخبو معها

سنموت كلانا في هذا المنفى الملعون

(سجون أبي العلاء ص12)

وهكذا كان اللافت للنظر أن ليس في الديوان قصيدة طويلة، بل الغالب عليه مقطعات متلاحقة، حملتها ذاكرة استيقظت لتستعيد وعلى نحو سريع شريط العمر وذكرياته بنفس قصير من الاستعادة.

(7)

بدا الشاعر وهو يمسك بذكرياته ومواقفه أسير حالة التكرار، لما كان قد أورده في دواوين سابقة أو توقف عنده من أسماء ورموز وأماكن، بل وأساليب فنية وطرائق تعبير. فقد أعاد في هذا الديوان نشر قصيدة (بكائية إلى حافظ الشيرازي) التي سبق له أن نشرها في ديوان مستقل قبل ذلك.

وكان البياتي قد وظف شخصية (أبي العلاء المعري) قناعا في قصيدته (محنة أبي العلاء المعري) في واحد من دواوينه السابقة (تنظر: الأعمال الكاملة، الجزء الثاني ص161 وما بعدها) وها هو يعود إلى ذات الشخصية ليوظفها في إحدى قصائد هذا الديوان، وبأسلوب القناع أيضاً (سجون أبي العلاء (ص7-12) ويكرر الإيقاع الموسيقي (الوزني) نفسه في قصيدتين هما: القصيدة الأولى (سجون أبي العلاء)، والقصيدة الأخيرة (ليل المعنى ص103) بل يستخدم في قصيدتين مختلفتين حرف (الدال) روياً لكل منها مدينة الورد ص13، والمقاطع 43-47-48-50، من نصوص شرقية).

أهي حالة من التوقف عند الشاعر بعد مسيرة من الاستنزاف الروحي والفكري أمدها أكثر من نصف قرن من العمر، كابد فيها همه الوجودي واستعاد قيمه وجهز مناحي تعبيره به في مقامات وقناعات واحتكام رؤيوي ردده الشاعر طويلاً؟

أم هي لحظة تتوهج فيها خلاصة العمر الإبداعي باستعادة الثوابت الأساس في التجربة الشعرية للبياتي، ليكرس هذا الديوان وصية باقية لها؟

(8)

تتوازن العلاقات الزمانية في تعادلية استخدام الفعل بين الماضي والحاضر في مقاطع نصوص الديوان كلها، وهو ما يشير إلى مستوى حركية الحدث الذي يتعاوره (الحضور والغياب) ويقيم بنية تركيبية لزمانية خاصة به.

لقد جاء زمن الفاعلية وترا مشدوداً إلى قطبين زمانيين أحدهما العمق الماضوي للذكرى وهي تأتي بعبق خاص، والآخر زمن استعادتها الحاضر الذي لا يقف الشاعر عند دلالته بل يمد آفاقه في الذكرى، أي في الامتداد الماضي لها، ليعيشه وجوداً حياً. وهكذا تواترت الأفعال الماضية والحاضرة لتشكيل مساحة الذكرى وهي تتجسد حضوراً أخاذاً في ذات الشاعر التي امتلكت قدرة الاستعادة لما كان لها وكأنه (كون) معيش في الآني والمستمر.

وفي تجلي الفعلية الماضية كان اللافت للقراءة هيمنة مدلول مركزي تمثل في الفعل (كان) الذي تردد في صفحات الديوان بغزارة حتى لقد أحصينا أكثر من ثلاثين موضعاً أدى فيها وظيفة إشارية لحركية الحدث

الماضـي، مرتبطـاً بالشـاعر (كنـت 9مرات)، أو بـالمرأة والموجـودات الأخـرى (كانـت 10 مـرات)، أو بمسـتوى علاقات الغياب للأشخاص والوقائع (كان 15 مرة).

ولعلها ملاحظة جديرة بالإشارة أن نجد ذلك سياقاً تداولياً يحكم الديوان، يشذ عنـه نـص واحد، لم يمتلك سمة الانسجام التداولي ذاتها، هو (بكائية إلى حافظ الشيزاري) الذي سبق نشره قبل هذا الديوان، وأعيد فيـه. إذ لم نجد فـي مقاطع هذا النص البالغة (أثنـي عشر مقطعاً) أي استخدم للفعل الماضـي (كان) إلا فـي مرة واحدة أقصي فيها إلى ما بعد الاسم ليمسي خبراً، بما يجعله مستمداً قوة حركيته في تعالقه مع المبتدأ، وليس من فاعليته ذاتها، وهو ما نمتلك من أجله القناعة للقول إن هذا النص كان مقحماً علـى السياق الرؤيوي الذي تنفس الشاعر روحه في هذا الديوان.

لقد رحل البياتي بعيداً ليستحضر أزمنة متعددة يقتنص منها خصوصياته وليمسك بمساحة مضافة لعمر تتراجع أشرعته فيما تبقى من الزمان المتاح لها.

إن محاولة –ترتهن إلى حس فقدان للشاعر – لإعادة ترتيب نصوص الديوان ومقاطعه، عبر التشكيل الزمنـي، ستفضـي بنا إلـى توصيفه علـى أنـه تلك الرحلـة البياتيـة الممتدة منذ الطفولـة، وحتـى الواقعـة المؤجلـة عن الموت الذي حل لاحقاً.

(9)

كان البياتي، وهو يتنفس الحنين إلى شرقيته، لا يقف رائياً محايداً يحكي عنها بتوصيف المتموضع في خارج لحظة التذكر بل يندس في تلك العوالم، ليتماهى مع توهجها العاطفي، فيصبح هو ذاتـه تكويناً شرقياً، حمل ذكرياتـه وزوادة شوقه، ليلقي عصا ترحالـه فـي المساحة الخصيبة التـي يمتـاح منها ما يوازي عمراً من الرحيل والاغتراب والاحتراق الذي شكل البياتي تاريخه الإنساني من خلاله.

لقد ازدحم هذا الديوان بكل ما هو شرقي من الأعلام والمدن والوقائع وضجت فـي طياته رائحة بخور الشرق وأسراره وحيوية أزمنته وهي تعيش معاناة البحث عن أمل مفتقد وتضافر فيه الشعر بالذكرى وبالنبوءة التي استشرف البياتي فيها لحظة الخاتمة عن رحلته مع (محيي الدين بن عربي):

وعودتي معه إلى دمشق

لكي أموت

وأدفن إلى جواره

(نصوص شرقية، ص89)

وتبادلت الوقائع والأشخاص والأماكن واللغة حركتها، وتفجرت الدلالات بلا قيود، وأشرعت الذاكرة مدياتها لتتكلم طويلاً عن شاعر، اسمه (عبد الوهاب البياتي) منحته أقداره (قبساً من برق الكلمات) فواصل رحلته في (ليل المعنى):

شاهد عصر

أعمى

لم ير شيئاً

د. علي حداد

قراءات... قراءات... قراءات

قصص

العدد الماضي

اشتمل العدد (355) من مجلة الموقف الأدبي لشهر تشرين الثاني عام 2000 على القصص الآتية:

1-الطريق إلى البيت. قصة: نيروز مالك.

2-الطبل. قصة: أنيس إبراهيم.

3-الديك. قصة: أحمد سويدان.

4-مشاهد من حياة قرية. قصة: محمود حسن

5-الأصدقاء. قصة: يوسف جاد الحق.

6-ثلاث قصص. د:محمد إبراهيم الحاج صالح.

7-إعلان مؤجّل. قصة: د:محمد جمال طحان.

8-حدث في مثل هذا اليوم. قصة: عبد العزيز الفارسي.

أولاً: الطريق إلى البيت. قصة: نيروز مالك:

يتابع نيروز مالك في قصته (الطريق إلى البيت) خطّه القصصي الواقعي الذي لم يحد عنه قيد أنملة، لذا يمكن عدّه تلميذاً جيداً لهذا المذهب الفني الذي يؤمن بأن هدف الفن -هو- نقل الحياة وتصويرها بأمانةٍ وموضوعية، وأن يرى الأشياء كما تتبدى لعينيه، فيهتم بالتفاصيل المنظورة الدقيقة، والتصوير الموضوعي، المجرّد للناس والحدث من دون كبير تدخّلٍ من الكاتب، ومن دون العناية بتحليل الظواهر أو الغوص خلف الأبعاد، لذا كانت إحدى ميزات الكاتب الواقعية، اتساعُ آفاق مجاله القصصي، واحتواء قصصه على جمالياتٍ متعدّدة الجوانب، أتت على جميع الموضوعات الاجتماعية والسياسية والعاطفية.

في هذه القصة يضعنا الكاتب وجهاً لوجه أمام حالةٍ إنسانيةٍ يرسم خلالها أبعاد شخصيةٍ عانت من

السجن حتى فقدت معالمها الخلقية، وبهت مظهرها العام، فالعينان قد ذهب بصرهما، والثياب فضفاضةٌ متهدّلة، والشخصية بمجملها غدت مثاراً للدهشة والازدراء. تُنفّر كل من ينظر إليها...

لكنّ ما تثيره القصة أن الشخصية خارج السجن عانت أضعاف ما عانته داخله، حتى غدت منبوذةً، فلم تقبل البناتُ العاملات في مكاتب السفر الحديثة أن يمنحنه تذكرة ركوب... وسائق السيارة الشعبية لا يقبل أن يقلّه بسيارته إلاّ إذا دفع أجر راكبين، إشارة إلى هيئته المزرية أو إلى شيء آخر.. وبذلك تكتسب القصة فنيةً ملتزمةً يعالج فيها الكاتب حالةً مؤثّرةً لشخصيةٍ مسحوقةٍ. وتكتمل هذه اللوحة القاتمة عندما يصل السجين الذي أُطلق سراحه إلى بيته، فتخاف زوجته عندما ترى هيئته من ثقب الباب في البداية، لكنها ما تلبث بعد أن تتعرف إلى صوته أن تفتح له الباب، وترتمي على صدره، ليس ارتماء حبّ بقدر ما هو ارتماء مواساة ورثاء وعطف:

"وقفا. هي بالداخل، وهو في الخارج، تقدّم إلى داخل البيت، وأغلق الباب وراءه. ألقت زوجه بنفسها إليه، تعلّقت برقبته، وراحت تبكي بمرارةٍ. أما هو فظلّ واقفاً كأنه حجر..".

ثانياً: الطبل. قصة: أنيس إبراهيم:

هذه القصة فريدةٌ نظراً لرمزيتها الجمالية التي تلفها من البداية حتى النهاية، وقد برع الكاتب في استغلال ترميز الطبل بمدلولاته المتعددة، فهو رمز للرجال الجوف، والجعجعة الفارغة التي لا تنتج طحناً، والصوت الذي يجمع الناس، وكل هذه الترميزات تحمل بسردها العفوي الجميل نفحةً من موروث شعبي محبّبٍ يثير المشاعر المتضاربة في النفس الإنسانية.

تعتمد حبكة القصة على كيفية تكوين شخصية (الطبّال) ونشأتها منذ الولادة، وحتى التوحّد في المهنة مع الصوت والصدى والإيقاع، والكاتب في (حكائيته) المسبوكة بعنايةٍ فائقةٍ ينبذ قواعد اللعبة القصصية المألوفة في تفسير مظاهر الحياة والإيمان بالخوارق، وتجسيدها أو توظيفها لخدمة الحدث، وفي ذلك محاولة لإضفاء صفة الواقعية السحرية عن طريق إيجاد راوٍ ثانوي هو (الأم) ليكمل السرد إلى جانب أسلوب الحكاية بضمير الغائب، ويثبت أجزاء الحدث إلى جانب بعضها، مع تسرّب خيطٍ رومانسي يعكس رغباتٍ باطنيةً لدى الطبّال من خلال رؤى غيبية رآها كما رآها الناس من حوله وتتحوّل في السرد لتصبح رموزاً دالّة.

تتضح دلالة الرمز في اهتمام الناس بالطبل وبحثهم عن الطبّال لإقامة أفراحهم لأن الفرح بغير طبلٍ لا معنى له، وبذلك يكشف الرمز عن بُعدٍ اجتماعي قوامه الإدانة والكشف والتعرية، لأن هؤلاء الناس كانوا من قبل ينزعجون من صخبه وضجيجه، ويتمنّون صمته وسكوته، وهاهم بعد أن انعدم وجود النّور يبحثون عنه ويقدمونه وسط الحلبة ليقيم أفراحهم فترتج مع قرعات طبله القلوب، كما ترتج الأرض، ويرتفع الصدى إلى عنان السماء: "ولأن طبل حمدو حضاري تقني، وحمدو حضاري أيضاً، وأبيض البشرة ونظيف، ولأن صاحب الفرح -أيا كان الفرح- عرساً. ختاناً. انتصاراً. انكساراً بلون النصر. موسماً. استقلالاً. انقلاب ربيع. انقلاب خريف. ذكرى. انتحاراً. تعبّداً. تزلّفاً. رياءً. نفاقاً. صفقات. تضليلاً، لأن صاحب الفرح المموّج صار يطلق سيارات يجوب بها أرجاء البلد فلا يعثر على (نَوَرِيّ) ذي طبل، ويكاد فرحه يفقد معناه، فهل يعقل أن يستمرّ شعب بدون طبل؟... وهل يعقل أن بلغ من التخلف أن أضعنا تراثاً رائعاً أهمّ ما فيه الطبول: "طبول الموت. طبول الولادة. طبول الختان. طبول الفرح. طبول الطبول..."

لم يكتف القاص بترميز الطبل دائماً، وإنما اشتمل الترميز على شخصية صاحبه الطبّال الذي التفّ حوله الجميع، فصار ظاهرةً يوميةً لافتةً للأنظار في زمن العولمة، فعمد إلى جعله يمتهن مهنةً ثانية هي مهنة (شرطيّ بصفّارةٍ) وكما حذق في إيقاعات التطبيل فهو يحذق في إيقاعات التصفير، ليهندس الشوارع وينظم المرور "فصار لا يفارق بزّة الشرطي حتى وهو يقرع طبله، لأنه لا يعرف متى تنتهي مهنة الفرح لتبدأ مهمة الترح، وبهذا يتكامل الاثنان في واحد، ويستقرّ على ذلك قطب الكون..".

القصة لقطةٌ بارعةٌ، وقد بلغت ترميزاتها مستوى يستحق الوقوف عندها مطولاً لدراستها دراسة موسّعة، فهي من القصص القليلة التي تتميّز بفنيةٍ عالية من القصّ الجميل.

3-الديك. قصة: أحمد سويدان:

يمكن تصنيف هذه القصة ضمن (أدب السجون) هذا اللون الذي قصّرت فيه القصة السورية عن أختها الرواية، التي اهتمت بالسجن السياسي، وقد اهتمت هذه القصة بأدبياته العامة من دون الإتيان على السياسة أو سواها من المسبّبات التي تُدخل صاحبها السجن، ومع ذلك يستشفّ القارئ أن دخول المهندس الزراعي أبي أحمد السجن، ربما كان لسببٍ سياسي، فهو مهندس زراعي درس في روسيا، وابن رجلٍ عامل من طبقة مسحوقة كان يضع في اعتباراته المستقبلية التمرّد على وضعه البائس ليريح أباه من عناء العمل الشاقّ، مع أن القصة ربما أتت على التعريض بالروس وتجربتهم الاشتراكية.

حين يسأله أحد النزلاء الذي يتألم من ضرسه عن معنى (العقل) في اللغة الروسية، ثم عن اللفظ الروسي لعبارة (ضرس العقل) وحين يستفسر عن السبب يجيبه السائل:

"لأن العقل يذهب مع أهله"

إن القصة لم تذكر لنا أي سبب لوجود شخصياتها المحدودة العدد في السجن، وإنما التفتت إلى شؤون أخرى ينشغل بها النزلاء ولعل أهمّها تصنيع المسابح والأطواق من الخرز ونوى الزيتون والدّراق، وقد يستطرد الكاتب في سرده فيدخل بعض الحكايا التي تغني حدث القصة الرئيس (الديك). هذا الديك الذي يصنعه المهندس السجين من نوى الزيتون والدّراق وثمر الصنوبر مع اللواصق، يعيد إلى الأذهان قصة تصنيع تمثال (غلاتيا) في الحكاية الأسطورية العالمية، التي خلدها توفيق الحكيم في مسرحيته (بجماليون). أقول إنها تذكّر فحسب لأن ثمة تبايناً كبيراً بين (غلاتيا) الأسطورية، وبين (ديك) أبي أحمد. لكن ما يلفت الانتباه في الديك مقدرةُ الكاتب على إنطاقه وإضفاء صفة الأنسنة عليه فهو يصيح، ويتكلم ويعبّر عن مشاعره متألماً، لتكوينه من مواد جافة لا حياة فيها، ولوجوده في السجن لا بين دجاجاته ينعم بالحرية والشمس. أو يدافع عنها ضد الدخلاء والمتطفلين:

"إن جسدي هنا مكوّن من ثمر الصنوبر المزدان بحب اللوز، وجناحيّ من ثمرٍ وقشور الصنوبر. أما رأسي فمن نوى الزيتون، وذيلي من قش الكبريت، هذا هو أنا في هذا المكان ديكٌ اصطناعي...".

إن الديك في الموروث الشعبي رمزٌ للنهوض والبكور وإطلالة الفجر، وتنبيه النيام، وحامي العشيرة وفحلها، والمزهوّ دائماً بعرفه المشرئب برقبته، المتباهي بذيله وجناحيه...

وهو هنا في السجن يفقد كل هذه الترميزات، لذلك يتألم ويحزن، وحين يتأكّد أنه فقد خصائصه (الديكية) يقرّر النهاية فيتكسّر التمثال وتتناثر أجزاؤه.

"وخفَتَ الصوت ووهن، واختنق، وإثر ذلك هوى الهيكل، فوقع الرأس وتقصّف العنق، وهكذا تفككت أجزاء الديك، ووقعت تباعاً على القاعدة".

إن ثمة تفصيلات جميلة في القصة، واستطرادات، وترميزات متعدّدة لعل أجملها ربط الكاتب بين العجوز التي تسجن الديك والدجاج، والسلطة التي تسجن الرجال وسوى ذلك، مما تشير إلى مسألة الحرية التي يجيد الكاتب استغلالها، وتلك الإشارات والترميزات التي تضع أيدينا على قصة جيدة.

4-مشاهد من حياة قرية. قصة: محمود حسن:

تمزج القصة بين الماضي غير البعيد والحاضر الراهن بغية تصوير الحالة العامة لكل من القرية السورية والمدينة، وما أصابهما من تغييرات جذرية لم تقتصر على جماليات المكان الفطرية التي تشوهت، وتغيّرت ملامحها، وفقدت براءتها الطبيعية، وإنما أصاب هذا التغيير المجتمع بأسره، وكاد يجتث الماضي من جذوره، وانعكس ذلك على الإنسان المعاصر الذي فقد القيم الخلقية والروحية وأكسبته العولمة معالم المجتمع المتفكك الجديد الذي بهتت معالمه، وتفككت عرى الأواصر بين أهله، لولا البقية المتبقية ممن رحمهم الله، فتشبّثوا بقراهم وحافظوا على قيمهم الأصيلة التي لم تنل منها المدينة المعاصرة كثيراً.

إن التفاوت الاجتماعي والخلقي وحتى الوطني يظهر جلياً بين جيل الآباء وجيل الأبناء، ومن خلال الحدث الشجي ذي البعد الرومانسي تبدو النقلة الحضارية رهيبةً بماديتها وأعرافها الجديدة، حيث يدين الكاتب من خلالها المجتمع الذي افتقر إلى المحبة، وافتقد التراحم والتوادّ والتواصل، وانحاز إلى الفطرة والبساطة والحب.

تعتمد القصة الطويلة والتي تبدو أشبه بروايةٍ قصيرة جداً على شخصيةٍ محورية (ريّس البحر) وتتابع مجريات حياته منذ الطفولة في القرية حيث "ينتشر في الأعماق دفء يأتي من رغيف مقمّر، أو من طبق برغل وبصل يابس، أو من رائحة الزوجة التي تحسّ أن وجبة العشاء هي نهاية عملها اليومي، فتغسل وجهها وتمشّط شعرها، ثم تغيّر ملابس العمل اليومي، بملابس زاهية. شفافة، وتجلس إلى جوار الرجل الذي يدفن [في صدرها] آلامه وأحزانه، والدفءَ الذي ينتشر منها يجعل قلبه يدقّ، وتحلم بأعراس البيادر".

وتتابع حياة (ريس البحر) الذي ينتهي به المطاف مع زوجته العجوز إلى قبوٍ رطبٍ منسيّ بين الكتل الإسمنتية الضخمة، يؤدي فيه خدمات لمن ليسوا أهلاً للخدمة، وعلى درجاته تلاقي العجوز مصيرها المحتوم.

إن أجواء القصة تعيد إلى الأذهان جانباً من روايات (حنا مينة) حيث حياة البحر والصيادين، والريف والبساطة، والفقر المحبّبُ، والنضال ضدّ المستعمر الفرنسي والأقبية الرطبة في المدينة، وقد استطاع الكاتب أن يجسد واقعةً إنسانيةً حيّةً أدان فيها جيلاً مدنياً كاملاً افتقد سماته، ووصمته بالعقوق والانسلاخ عن قيمه، وقد تركزت فنية القصة على:

1- معالجة واقع شخصيةٍ تعيش على هامش الحياة.

2- التركيز على القيمة الاجتماعية الخلقية.

3- الفجوة الواسعة بين براءة الريف ومادية المدينة.

4- المفارقة المذهلة في النتيجة. حيث تتدخل السلطة الغاشمة في الحدث الأخير وتدين ريّس البحر، الرجل المنهك الجسم، وتتّهمه بقتل زوجته على الرغم من براءته، وتبرّئ مجتمع المدينة الذي قتلها بغير رحمة.

مما يضفي على المشاهد القصصية واقعيةً غرائبيةً تزيد في حدّة الحدث وتمعن في إدانة السلطة إلى جانب المجتمع الجديد.

وما يلفت النظر في القصة اعتمادها على الموروث الديني، بتناصٍ مباشر، لكنه عفويّ مقبول في السرد، وذلك في فلسفة (ظاهرة الموت) حيث يظهر أن أبناء المدينة يترفّعون عن التفاعل مع الظاهرة بينما الريفيون يتعاطفون معها لأن القيم الروحية لا تزال تعمر نفوسهم، ولاعتقادهم بأن حمل الجنازة فيه ثواب، وحفر القبر يمحو عن صاحبه الحفّار مع كل ضربة فأس "عشرين ألف سيئة، وتكسبه ألف حسنة، وكل خطوة تحت الجنازة، تمحو عن ماشيها عشرة آلاف سيئة، وتكسبه ألف حسنة، وإن المرأة التي تقدّم الطعام في المآتم عشرين مرةً في حياتها، تضمن الجنة، والدرهمُ الذي يُنفق في هذه المناسبات يعوّضه الله سبحانه، بمائة ألف درهم".

ويستغلّ القاص الأمثال المحكية: "سنقصّ لك الحكاية من طقطق للسلام عليكم" وتركيز القصة في الثلث الأخير منها على ظاهرة (الموت) ترميزٌ لموت القيم وموت المجتمع، الذي استغلّه من قبلُ، (زكريا تامر) في القصة السورية استغلالاً جيّداً حتى غدا لديه "قوّةً علويةً مساندةً في مخابئها وجبروتها لقوة الظلم الاجتماعي، وفقدان العدالة في ظلّ قانونٍ سائد، يرعى مصالح القويّ، ويزهق مصالح الضعيف، وقد عصبت العدالة عينيها، بمنديلٍ سميكٍ، يصبح الموت فيه متآمراً، ومعادلاً رمزياً لقوى الشرّ المتسلّقة على مصير الإنسان، والمهدّدة لحريته ووجوده".

وكما ذكرنا آنفاً فالقصة مليئة بمشاهد الأحداث التي تتطور خلالها الشخصية المحورية، وتقدّم عرضاً عامّاً لجيلين ليس بينهما فاصل زمني طويل، مع إن التفاوت الطبقي، الاجتماعي والفكري بينهما كان كبيراً، وقد نجح الكاتب في رسم أبعاد ذلك، مركّزاً على أزمة الجيل المعاصر، كعادته في قصةٍ سابقةٍ نشرتها المجلة له منذ أعداد قريبة، جعلتنا نحتفظ لاسمه بمكانةٍ خاصّة بين كتاب القصة السورية الشباب.

5-الأصدقاء. قصة: يوسف جاد الحقّ:

يوسف جاد الحقّ كاتب فلسطيني ملتزم في كل ما يكتب، ومع إنه في هذه القصة لم يكن التزامه فلسطينياً قومياً، إلاّ أنه يبدو جادّاً في انتقاده للعادات الاجتماعية السلبية التي ترمز إلى التخلّف، الذي هو عدّو الحضارة، من دون أن ينسى القضية الفلسطينية في إشارات واعية، يسقط فيها بعضاً من لمزاته الناقدة التي من شأنها أن تنير زاويةً ما، أو تغمز من قناةٍ. مستفيداً من السخرية، التي برع فيها في مجموعاته القصصية حتى غدا واحداً من كتابها الساخرين، ورسم ذلك في لوحاته القصصية بريشة فنانٍ متمرّسٍ بارعٍ منذ البداية حتى النهاية، فقد عرّى الأوضاع الطبقية لشخصياته القصصية بروحٍ صبيانية حيناً فيها الكثير من المضحك المبكي، وبروح ناقدة جادة أحياناً أخرى، وقد ألقت السخرية شفافّيتها على القصة، وجعلت منها مشهداً يتّم عن كشفٍ واستبطانٍ ونقدٍ لما يجري في الواقع.

إن قصة الأصدقاء تقوم على السخرية الانتقادية الجادّة منذ سطورها الأولى وتظلّ تتصاعد حتى النهاية. فالأصدقاء ثُلّةٌ من المثقفين الريفيين الذين يقدمون إلى المدينة ليكونوا ضيوفاً ثقالاً يذكّروننا بشخصيات المنفلوطي، ولكن بروحٍ عصريةٍ، ويسخر من أحاديث سهرتهم الفارغة: "لو كان حديثكم يا صديقي حول الذرّة لتوصلتم إلى قنبلةٍ ذريةٍ عربية. أو كان، في مسألة النسل، إذن لاستطعتم قطعه لا تحديده، ولو كان في القضية الأم -كما تسمونها- لوجدتم لها حلاً عادلاً شاملاً!

الواقع أننا تحدثنا في كل شيء، وفي لا شيء في الوقت ذاته، تحدثنا في الطب، كما في الزراعة.. في الشعر كما في الفلسفة من سقراط حتى وايتهد... في الكنافة وأساليب باعتها في غشّها... في مواصلة العدو بناء المستوطنات... في البيروسترويكا.. في مستقبل العالم لألف سنة قادمة!..".

اعتمدت القصة فنياً على الحوار المستفيض وقد استغنت به عن السرد التوصيفي، ولم تكن (القصصية) مبنية على حادثة محدّدةٍ بقدر ما كانت انتقاداً لعادات الأصدقاء عبر سهرةٍ. لكن الحوار عوّض عن التوصيف وذلك بحرصه على تناميه وتطويره حتى يبلغ مداه في الخاتمة التي جاءت على صورة مفارقة إخوانية طريفة، حول الشاي الخالية من السكر لتجنب السمنة فتتحول إلى شاي من دون شاي.

6-ثلاث قصص. د:محمد إبراهيم الحاج صالح:

القصص الثلاث يمكن تصنيفها في إطار القصة القصيرة جداً، اعتمد الكاتب فيها على التكثيف المرمّز من دون حوادث تقليدية لكل قصة بصورة تناسب طبيعة العصر. هذه الطبيعة التي تتناسب ومضمونات القصص الثلاث.

(يوم الرنين) القصة الأولى يتحول فيها رنين الجرس المزعج بطلاً قصصياً يسم الحياة ويملؤها صخباً ملحاحاً.

و(الكلمات) القصة الثانية التي يدين فيها الكاتب ابتعاد الناس عن القراءة التي هي من سمات الجيل الذي لا يقرأ.

و(شتات علم) القصة الثالثة التي يتمزّق فيها العلم وتذهب أشلاؤه في كل اتجاه، رمزاً للتشتّت العربي، وإدانةً لواقعٍ متفرّقٍ لا نُحسد عليه.

إن رمزية القصص تعكس انطباعاتٍ عامةً، لكنها تومضُ في التماعات خاطفةٍ مجسّدةً التوتّر النفسي لإنسان العصر الذي يقض مضجعه رنين الآلة الملحاح، وتكاد يداه لا تقدران على حمل الكتاب ساعةً بسبب تشتت فكره، ويتضخم هذا التشتت في رمزية العَلم الذي تجتمع أجزاءه المتناثرة يوم القيامة ليحاسب على ما اقترفت يداه لأنه بتمزّقه وتفرّقه يحرم الأطفال من متعه رفرفته، ورؤية ألوانه الزاهية كما يجعل الوطن ينتظر طويلاًن "غمداً مهترئاً حول حبلٍ على عمود، محروماً حتى من غبطة الأطفال برؤية خرقةٍ ملوّنة تخفق".

وواضح ما في الرمز الجميل الذي يجمع بين الأطفال أمل المستقبل العربي، والعلم الممزّق رمز التفرقة الراهنة، وما يقع على عاتق هؤلاء الأطفال من مسؤولية تحقيق الوحدة العربية التي عجز جيلنا عن تحقيقها...

7-إعلان مؤجّل. قصة: د:محمد جمال طحان:

تقتنص القصة مضمونها من الوضع الأدبي الراهن في البلاد النامية التي يرتبط ارتباطاً جوهرياً بالرقيبين الأمني والثقافي، ويراعي أولياء الأمور في السلطة السياسية، ويحسب حساباً صارماً للتابو المثلث فيتجنب الخوض في مسائل الدين والسياسة والجنس.

خاضت القصة في هذه المحرمات وفلسفتها في عجالةٍ متأنية من خلال شخصيةٍ محوريةٍ أدبيةٍ تحرص على إقامة الأمسيات في النادي الثقافي.

والغاية من حضورها تعريةُ الطغمة التي تتحكم بالثقافة ولا تدعها تتطور وتضع داخل كل كاتب رقيباً

كالمختار والقائم مقام وسواه من الرموز السلطوية، لذلك فإن تقنية القصة اعتمدت لتوصيل فكرتها على إعلان غدا بمنزلة اللازمة للنشيد، لكنها تتغيّر تبعاً لتغيّرات أفكار المتعاملين معها والمنضوين تحت لواء الشعارات، إذْ ابتدأت اللازمة بـ: "إعلان هام"

"إن النادي الثقافي الأدبي يعلن لأعضائه الكرام ومحاضراته، وأدبائه بأننا لا نتدخل بالسياسة..".

ولم يكن ينظر إلى هذا الإعلان إلاّ بعد دخول زبانية السلطة، ليكون مصدراً للقلق والإزعاج والخوف، ثم يتطوّر تبعاً للمنظور السياسي والديني فيتخذ صيغته الثانية: "إعلان هام...".

"إن النادي الثقافي الأدبي والفني يعلن لأعضائه الكرام ومحاضريه، وأدبائه أننا لا نتدخل بالسياسة والدين".

ثم تتدخل (شريفة) المثقفة المتمدّنة وتصافح الحاضرين وهي تمضغ اللبان، وتعلن حرصها على حضور نشاطات النادي، لكن ما يقال فيه من كلمات تخدش حياءها، يجعلها تمتنع عن الحضور، إذْ لا يتورّع الأدباء عن التلفظ بألفاظٍ مثل: النهدين والساقين وشراع السفينة، ونزولاً عند رغبتها يضطر الرقيب الثقافي إلى تعديل الإعلان بإدخال الجنس إلى قائمة الممنوعات، فتغدو صيغته: "إن النادي الثقافي الأدبي الفني يعلن لأعضائه الكرام ومحاضريه وأدبائه بأننا: لا نتدخّل في السياسة والدين، والأديان كلها ما ظهر منها وما بطن، والجنس بكافة أشكاله وتضميناته ورموزه، وكل فاكهة أو نبتةٍ قد تتخذ رمزاً له، ونشجب كل تعدّ على التقاليد والأعراف السائدة، ولا يجوز استعمال اللون القرمزي والزهري والأصفر والأخضر والأزرق والأبيض بما يشين. وغير مرخّص لنا استعمال الألوان كافة في أمسياتنا الأدبية. ولا نمسّ أي أيديولوجيا بسوء".

وهكذا يتبدّل الإعلان/ الشعار بتبدّل الرقيب وتعدّده وتلعب اللازمة القصصية دوراً فنياً في ترابط أجزاء القصة، لكن ما سعى إليه الكاتب عن سابق قصد وتصميم، هو عدم ثبات الشعار، وتعديله وتبديله بين آن وآخر ومن ثم تزلزله أمام تطوّر العصر وانفتاح القرية على العالم، الأمر الذي عمل تقليصه مرّةً بعد مرّةٍ حتى غدا شعاراً باهتاً فقد معانيه وغدا:

"إن النادي الأدبي الفني الثقافي يعلن لأعضائه الكرام ومحاضريه وأدبائه بأننا لا نتدخل.." ومع خلو هذا الإعلان من أيّ مضمونٍ إلاّ أن الكاتب يحرص على تنامي حدث قصته حتى يصل إلى قرار بتمزيق الإعلان في الغد.

تحمل القصة كثيراً من الترميزات التي تشير إلى ما تعانيه الدول النامية من طغيان الرقابة الثقافية على الكتّاب والمبدعين وتضخّم الشعارات التي غدت مفرّغةً من معانيها بعد أن انفتحت القرى أمام التقنيات الحديثة، وحدث تطوّر جذريّ أصاب الجميع، فشريفة "سترت جسدها بـ (فيزون) من لون جسدها، وقالت: الجنس صار عِلماً، ولم يعد من مبرّرٍ لمنع الحديث عنه. والرياضيون أباحوا الألوان...".

ويغدو الإعلان بعد كل ذلك "إعلان مؤجل" إلى أجل غير مسمى.

8-حدث في مثل هذا اليوم. قصة: عبد العزيز الفارسي:

يعرض السارد، ما يستشعر به في لحظةٍ معينة وفي مزاج خاص ينم عن انطباعية فنية تتداخل في تعبيرية واقعية، من خلال تداعي أفكار مستمدةً من الواقع الثقيل على النفس الذي يرتبط بأفعال وردود أفعال

تولّدت في العقل، وتُشكّل بالنسبة للسارد الحقيقة وراء ما يراه. متخذاً لها أدواتٍ ورموزاً تمثّلت برنين الهاتف، ورنين جرس الباب، والمرآة والتلفاز الذي كان بمنزلة المرآة الكبيرة العاكسة التي تجسّد عيوب الإنسان العربي المعاصر والتي هي عيوب الأمة في حاضرها الراهن وقد ربطها القاص بأحداث عالمية، استفاد فيها من معلومات برنامج "حدث في مثل هذا اليوم" والذي لا يعرض إلاّ أحداث العالم التي تصنعها شخصيات كبيرة فاعلة ومؤثرة تتحكّم في العالم ويبدو الإنسان العربي تجاهها قزماً ضائع الشخصية باهت الملامح.

إن القصة تعريةٌ صارخة للوضع الراهن، وقد استفادت من ترميزات المرآة التي تعكس الصورة الحقيقية للإنسان، ومن الهاتف رمز الاتصال بالعالم، ثم من دلالة التلفاز الذي نقف فيه على المدهش المثير، وتطغى فيه علوم العالم وتقنياته على قضايا الشعوب النامية، لنكتشف من خلالها هامشية حياتنا في الدول الضائعة أمام مدّ هذا الطوفان الجارف...

محمد قرانيا

❑❑❑